universität wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

Elke Krystufek und der Wiener Kulturbetrieb. Zu den Bedingungen zeitgenössischer Kunstproduktion.

Verfasserin

Stephanie Gosch

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, 2015

Studienkennzahl lt. Studienblatt:	A 317 Diplomstudium
Studienrichtung lt. Studienblatt:	Theater-, Film- und Medienwissenschaft
Betreuerin:	Univ.-Prof. Dr. Brigitte Marschall

Danksagung

Mein besonderer Dank gilt meiner Diplombetreuerin Ao. Univ. Prof. Dr. Brigitte Marschall, die mich schon während des Studiums mit ihrer engagierten Lehrtätigkeit sehr inspiriert und auch den gesamten Arbeitsprozess meiner Diplomarbeit geduldig und mit vielen wertvollen Impulsen begleitet hat.
Ich möchte auch meiner Familie meinen herzlichen Dank aussprechen, die mir über die Zeit des Studiums ihr Zutrauen in meine Fähigkeiten geschenkt hat und mir mit ihrer Anteilnahme und Mitfreude an meinem beruflichen Weg eine große Stütze war, und vor allem meinem Vater Robert Gosch, der zu meinem wichtigsten Gesprächstpartner bei der Fertigstellung wurde und dessen persönliches Interesse an der Thematik sowie das eigene fachkundige Wissen über weite Bereiche der Kunsthistorie wie auch der zeitgenössischen Kunst und nicht zuletzt seine konstruktive Kritik für mich eine große Bereicherung dargestellt haben. Und zuletzt auch einen lieben Dank an meine Freundin Katharina und an ihren Vater Gerhard Harden, die aufmerksam das Korrekturlesen übernahmen.

GLIEDERUNG

1. Einführender Kommentar 4-6

2. Kulturtheorie 6

2.1. Was ist Kultur? 6-12

2.2. Kultur als Transfer Zone 12-20

2.3. Die Bedeutung kultureller Aktivitäten und künstlerischer Ambitionen für die Gesellschaft 20-24

2.4. KulturRaum als Kontaktzone 24-26

3. Der Kulturbetrieb 26

3.1. Der öffentliche Kunst- und Kulturbereich 27-32

3.2. Emanzipatorische Handlungsformen abseits des institutionalisierten Kulturbetriebs 32-33

3.3. Zur herrschenden Kulturpolitik 34

3.3.1. Kultur für alle? 34-41

3.3.2. Zum Verhältnis von Kulturpolitik, Wirtschaft und Gesellschaft 41-47

3.3.3. Die Rahmenbedingungen der Kunstproduktion 48-54

3.3.4. Die Kunst- und Kulturvermittlung 54-63

4. Zum Kunstdiskurs der Gegenwart 63-72

4.1. Über die Kunstrezeption 72-74

4.2. Kontextualisierung von Kunst 74-80

4.3. Zur Kunstkritik und Expertenmeinung 80-85

5. Kulturmetropole Wien. Zwischen repräsentativer und moderner-marktdominierter Kulturlandschaft 85-96

6. Zur gegenwärtigen Kunstproduktion 96

6.1. Kunst und Öffentlichkeit 97-101

6.2. Zu den Mechanismen des Kunstmarkts 101-104

6.2.1. Die ökonomische Dimension von Kunst 104-108

6.2.2. Kunst als Ware 108-112

6.2.3. Kunst als Investition 112-118

6.3. Der Kunsthandel 118

6.3.1. Galerien, Künstleragenturen und Kunstmäzene 118-122

6.3.2. Kunstauktion 122-123

6.3.3. Kunstmesse 123-124

7. Das moderne Berufsbild des Künstlers. Reputation und Selbstverständnis 125

7.1. Fremdbild und Selbstbild. Zwischen Mythos und modernem Selbstverständnis 126-130

7.2. Künstler oder Produzent? 130-134

7.3. Gegenstrategien im Kunstfeld 134-136

7.3.1. Geschichtlicher Exkurs: Revolte gegen das Kunstsystem 136-144

7.4. Zurück zur gegenwärtigen Situation 144-147

8. Herausforderungen der zeitgenössischen Kunstproduktion am Beispiel Elke Krystufek 148

8.1. Zur frühen künstlerischen Praxis 149-159

8.2. Wirken in einem selbstinszenierten Reflexionsspielraum 159-165

8.3. Warten auf Elke Krystufek. Zur Lese- Performance *‚OHNE MICH'* 165-169

8.4. Das Archiv als Quelle der künstlerischen Inspiration und Selbsterfahrung 169-171

8.5. Selbstpositionierung im österreichischen Kunst- und Kulturbereich 171-175

8.6. Individuelle Herausforderungen und Strategien im Kunstsystem 175-181

9. Abschließende Betrachtungen - Zusammenfassung 181-183

10. Bibliographie und Abbildungen 184-189

11. Abstract 190

12. Lebenslauf 191

1. Einführender Kommentar

Kunst ist seit Jahrhunderten ein wichtiger Bestandteil von 'Kultur' und 'Gesellschaft' und wirkt unweigerlich in diese hinein. Da mich der Kontext als politisches, kulturelles, gesellschaftliches Umfeld, in der die jeweiligen Formen der Kunst entstehen, in besonderer Weise beschäftigt und ich des Weiteren davon ausgehe, dass Kunstschaffende mit ihrer Arbeit einen wertvollen Beitrag für die Gesellschaft leisten können, möchte ich im Rahmen der Forschungsfrage erörtern, welche Möglichkeiten der aktuellen Kunstproduktion innerhalb des Wiener Kulturbetriebs eingerichtet werden.

Als Kulturstadt hat sich Wien mit einer Vielzahl von kulturellen Schauplätzen und zeitgenössischen Künstlern im internationalen Kontext längst etabliert, bleibt aber in den strukturellen Gegebenheiten weitgehend überschaubar. In der vorliegenden Arbeit werde ich das Aufgabenfeld der Kulturpolitik genauer in den Blick nehmen und die Schwerpunkte und Ausrichtung der aktuellen Rahmenbedingungen untersuchen. Für dieses Vorhaben sehe ich die Notwendigkeit, sich im Vorfeld mit dem weit gefassten Kulturbegriff auseinander zu setzen, da sich die gesellschaftlichen Verhältnisse in der jeweiligen 'Kultur' manifestieren und die künstlerische Praxis schließlich ein Teil von ihr ist. Meine Forschungsfrage ließe sich nicht nur im 'engen Feld der Kunst' besprechen. Zu erwähnen sei an dieser Stelle, dass der Fokus hauptsächlich auf der Bildenden und Darstellenden Kunst liegt; ich berücksichtige aber in den kulturtheoretischen Bezügen das Kunstverständnis in seiner Gesamtheit. Grundlegende Überlegungen zu kulturtheoretischen Fragestellungen sollen später hilfreich für die Beleuchtung der praktischen Kulturpolitik und ihre Zielsetzungen sein. Erst durch ein Grundverständnis in Bezug auf die Wechselwirkung von Kunst, Kultur und Gesellschaft und mit vertieften Kenntnissen der Aufgaben und Entscheidungsprozesse der Kulturpolitik können die gegenwärtigen Voraussetzungen für die Kunstproduktion ermittelt werden.

Ich werde mich auch näher mit den Grundsätzen der Kultur- und Kunstökonomik beschäftigen, um einen Einblick in die aktuellen Mechanismen der Wirtschaftspolitik im Hinblick auf das Feld der Kunst und Kultur zu bekommen. Die ökonomische Dimension der Kunst ist im Zusammenhang dem existierenden Wertesystem des Marktes ein entscheidender Aspekt der Produktionsbedingungen. Daher werden die Regeln und Kriterien des Kunstmarkts in einem eigenen Kapitel ausführlich beleuchtet, um die Möglichkeiten und Grenzen für die Vermarktungsstrategie eines Künstlers innerhalb dieses komplexen Netzwerks zu schildern.

Da sich die Kreativwirtschaft in Wien in den vergangenen Jahren stark ausgebildet hat, in der auch viele Künstler zu Auftragnehmern werden, soll kurz der Terminus "Kreativität" in den Blick genommen werden. Der Begriff erfährt heute einen neuen Stellenwert als gesellschaftlich innovatives Potential und betriebswirtschaftliche Ressource. Auf das zunehmende Verschwimmen der Grenze zur Kunst hin und ihre schleichende Vereinnahmung durch den Wirtschaftssektor reagieren Kunstschaffende auch vielfach mit Abgrenzungsversuchen. Das Berufs- und Selbstbild des Künstlers ist immer eine Frage des jeweiligen Selbstverständnisses im direkten Gesellschaftsbezug, weshalb sich die Kunst in einem steten evolutionären Aushandlungsprozess befindet. Es wird grundsätzlich davon ausgegangen, dass sich Kunstschaffende dem wechselseitigen Abhängigkeitsverhältnis bewusst sind, welches sich aus dem Beziehungsgeflecht von Kulturpolitik, Kunstmarkt und Zivilgesellschaft ergibt. Die Verstrickung der Kunstproduktion mit den institutionellen und ökonomischen Rahmenbedingungen der Präsentation und Rezeption muss von den Kunstschaffenden entweder augehalten oder ausgelotet werden.

Der letzte Teil der Untersuchung widmet sich schließlich der künstlerischen Laufbahn der österreichischen Künstlerin Elke Sylvia Krystufek. Die Auseinandersetzung mit der kulturbetrieblichen Infrastruktur, den postmodernen Diskursen in der Kunst und der konkreten Funktionsweise des Kunstsystems dient als theoretischer Bezugsrahmen für die Betrachtung ihres professionellen Werdegangs. Als Fallbeispiel eignet sich ihre Position im Besonderen, da sie sich mit der eigenen Vermarktungsstrategie am Kunstgeschehen aktiv und erfolgreich beteiligt, sich jedoch auch kritisch mit ihrer Rolle als Künstlerin respektive Frau in der Gesellschaft und im gegenwärtigen Kunstsystem beschäftigt. In ihrer künstlerischen Auseinandersetzung mit gesellschaftlichen Normen ergründet Krystufek kulturell ausgeprägte Phänome wie Macht, Gewalt, Religion, Sexualität und Identitätskonstruktion. Nach der eingehenden Betrachtung der individuellen Motivation und Vorgehensweise der Akteurin innerhalb der bestehenden Strukturen und Mechanismen des Kulturbetriebs, werde ich zum Abschluss das Verhältnis von Abhängigkeit und Autonomie in ihrer Kunstproduktion erforschen.

2. Kulturtheorie

2.1. Was ist Kultur?

Die Frage, was Kultur meint bzw. was sie denn eigentlich ausmacht, hat inzwischen schon eine sehr lange Geschichte. Noch vor den Debatten um den Kunstbegriff stand die Beschäftigung mit der Rezeption und Aneignung von kulturellen Praktiken verschiedener Völker. Zu hinterfragen ist vor allem, *warum* sich so viele Menschen rund um den Globus mit kulturellen Themen befassen und insbesondere ein universelles Streben nach Kunst existiert. Dazu folgt zunächst eine knappe Einführung in den sehr komplexen Terminus 'Kultur'. Hinsichtlich seiner Definition existiert eine Vielzahl an Auffassungen,

was eine begriffliche Festlegung unmöglich macht. Ich werde mich daher weniger mit einzelnen theoretischen Reflexionen bzw. Begriffskonzepten aufhalten. Im Bezug auf meinen Forschungsgegenstand interessiert mich mehr die Tatsache, dass der Begriff einen permanenten Aushandlungsprozess von Geschichte und Gegenwart verschiedener Gesellschaften verkörpert und auf Grund seiner langen historischen Entwicklung auch unter Einfluss verschiedener inhaltlicher Verknüpfungen steht und in ihm etliche Kernthemen der menschlichen Existenz verschmelzen. Gewisse Abgrenzungen sind in der Annäherung an den Begriff notwendig, damit die Auswirkung der teilweise widersprüchlichen Funktionen von 'Kultur' erfasst und Problemfelder der aktuellen gesellschaftspolitischen Kulturdebatte aufgezeigt werden können.

Mit der Definition von Kultur verhält es sich ähnlich problematisch wie mit dem Kunstbegriff. Bei der Beschäftigung mit dem Wort und seinen unterschiedlichen historischen wie aktuellen Versuchen einer Bestimmung öffnet sich unmittelbar ein Fass ohne Boden. Eine allgemeine Bestandsaufnahme gestaltet sich als äußerst schwierig, da unzählige unterschiedliche wissenschaftliche Zugänge vorliegen und eine unüberschaubare Vielfalt an Deutungen und Anwendungen des Wortes in den verschiedenen Gesellschaften existieren. Begriffe wie Hochkultur, Alltagskultur, Massenkultur, Unternehmenskultur, Bodenkultur, Subkultur, Körperkultur, Jugendkultur, Protestkultur, Kulturpflanzen, Multikulturalität und Kulturschock sind nur einige wenige Assoziationen, die im Alltag häufig genannt werden. Sogar innerhalb der einzelnen wissenschaftlichen Disziplinen, darunter die darauf spezialisierte Kulturwissenschaft, unterscheidet sich die Bestimmung von "Kultur".[1] Etymologisch leitet sich das Wort aus dem Lateinischen *colere* "pflegen, ausbilden, urbar machen" ab, also ein von der Natur abgeleiteter aber dieser gegenüber dialektisch positionierter Begriff, auf Grund des formenden bzw. gestalterischen Eingriffs durch

[1] vgl. Nünning, Ansgar (Hg.): *Metzler-Lexikon Literatur- und Kulturtheorie. Ansätze. Personen.*

den Menschen in einen 'natürlichen Zustand'.[2] Die Herleitung des Wortes geht aber auch mit dem lateinischen Begriff *cultus* einher und zeigt die ursprünglich religiöse und rituelle Verbindung auf. [3] Bei Ciceros metaphorischer Auslegung von 'Kultur' als „Pflege des menschlichen Geistes“ (cultura animi), welche wie der Ackerbau persönliche Anstrengung erfordere, rückte der schöpferische Gedanke in den Vordergrund. Seine Vorstellung war jedoch auch durch den moralischen Aspekt im Sinne von 'guten Sitten' geprägt.[4] Durch die metaphorische Übertragung des Wortes vom ursprünglich rein materiellen Prozess der Bodenbearbeitung bzw. der landwirtschaftlichen Pflege auf eine geistige Ebene wurde seine Bedeutung um die semantische Funktion erweitert.[5] Beide Fähigkeiten des Menschen stehen auf jeden Fall im Bezug zum zivilisatorischen Fortschritt und schließen damit den aktiven Prozess im Sinne von Wachstum aber auch der Regulierung mit ein.[6]

> "Kultur wird in diesem Zusammenhang als das verstanden, was der Mensch in seiner Fähigkeit zur Naturaneignung gestaltend hervorbringt und zugleich als das, was ihn von der von ihm nicht geschaffenen Natur kategorial unterscheidet."[7]

Aus der soziologischen Perspektive steht die 'Verwandlung von Natur in Kultur' für die Umweltaneignung des Menschen bzw. für die prinzipielle gesellschaftliche Reproduktion, die auf der Basis einer materiellen Welt geschieht, in der Zeichenprozesse bzw. -systeme zentral verortet sind. Arbeitsprozesse und Zeichenproduktion, determiniert durch Geschichtlichkeit und Gesellschaftlichkeit, machen die Gesamtheit von

---

[2] vgl. Lüddemann, Stefan: *Kultur. Eine Einführung* (2010), S.43.
[3] vgl. MEYERS (Hg.): *Großes Taschenlexikon,* 10. Aufl., Bd. 12, Mannheim 2006: Meyers Lexikonverlag (sowie Laut Beschreibung des DUDEN bedeutet Kult „übertriebene Verehrung (einer Gottheit) oder Pflege; Bildung").
[4] vgl. Löchte, Anne: *Johann Gottfried Herder: Kulturtheorie und Humanitätsidee der Ideen, Humanitätsbriefe und Adrastea*, Würzburg 2005: Königshausen & Neumann Verlag, S. 28.
[5] vgl. Eagleton, Terry: *Was ist Kultur? Eine Einführung* (2009), S.7.
[6] vgl. ebda. S.11.
[7] Wimmer, Michael: *Kultur und Demokratie. Eine systematische Darstellung von Kulturpolitik in Österreich* (2011), S.53.

'Kultur' aus.[8]

> "Er [der Kulturbegriff] meint das jeweilige Ganze des gesellschaftlichen Lebens, sofern darin sowohl die Gebiete der ideellen Reproduktion (Kultur im engeren Sinne, die ‚geistige Welt') als auch der materiellen Reproduktion (der ‚Zivilisation') eine historisch abhebbare und greifbare Einheit bilden."[9]

Auch wenn der Kulturbegriff bis heute eine starke Erweiterung erfahren hat, steht fest, dass sich die soziale Komponente, also ihre Bezogenheit auf das wie auch immer gedachte Gesellschaftskonzept, niemals aus diesem Zusammenhang lösen lässt. Zwar war das universalistische Kulturverständnis der Antike und der Renaissance in erster Linie noch auf den Intellekt des Individuums und weniger auf die Eigenschaften eines Kollektivs bezogen. Der normative Kulturbegriff der Moderne weist jedoch auf den moralischen und geistigen Zustand eines sozialen Kollektivs hin.[10] Die aktuelle Auffassung von einer kulturellen Institution entspricht ebenfalls dieser Deutung.[11] Das Individuum kann 'Kultur' also nach dem heutigen Verständnis nur in Verbindung mit anderen bzw. in einer Gemeinschaft erfahren. Gleich wie 'Kultur' im jeweiligen Diskurs genau bestimmt wird, sie ist in jedem Fall gekennzeichnet durch die dynamische Entwicklung sozialer Denk- und Lebensformen. Die aktuelle Menschenrechtserklärung schreibt daher dem Terminus grundsätzlich alle Manifestationen menschlicher Existenz zu: "The expression ‹cultural life› is an explicit reference to culture as a living process, historical, dynamic and evolving, with a past, a present and a future."[12]

---

[8] vgl. Bernard, Jeff: *Kunst und/vs. Kultur? Semiotische und politische Aspekte,* in: Raunig, Gerald (Hg.): *Kunsteingriffe. Möglichkeiten politischer Kulturarbeit* (1998), S.65-66.

[9] Marcuse, Herbert: *Über den affirmativen Charakter der Kultur*, In: *Kultur und Gesellschaft I*, 7. Aufl., Frankfurt a.M. 1965: Suhrkamp, S. 84.

[10] vgl. Riegler, Johanna: *Debatten zum Kulturbegriff*, Working Papers der Kommission für Sozialanthropologie (2003), Bd2, Österreichische Akademie der Wissenschaften, S.4.

[11] vgl. MEYERS (Hg.): *Großes Taschenlexikon (*2006), Begriff der 'Kultur'.

[12] Sozialausschuss General Comment Nr. 21 (2009): Right of everyone to take part in cultural life (Ziff.11) (art. 15, para. 1 (a), of the International Covenant on Economic, Social and Cultural Rights), S.3.

Die Komplexität des theoretischen Diskurses zeigt, dass das jeweils vorherrschende Verständnis aus einem langfristigen und sozialpolitischen Prozess hervorgegangen ist, der durch direkte und indirekte Interaktionen von gesellschaftlichen Gruppen weiter vorangetrieben wird. Beim Versuch einer Diagnose zum gegenwärtigen Kulturverständnis wird deutlich, dass viele inhaltliche Verknüpfungen und mit ihnen verbundene Vorstellungswelten bestehen.[13] Durch die historische Entwicklung des Begriffes mit seinen vielseitigen Beziehungen ist er durch positive wie negative Bedeutungs-zuschreibungen geprägt, die in der Gesellschaft meist fest verankert sind und welche die Denk-, Gefühls- und Lebensformen der Menschen des jeweiligen Kulturkreises beeinflussen. Das Wort selbst wirkt mit einer enormen suggestiven Kraft in die Verhältnisse und Vorstellungen einer Gesellschaft der jeweiligen Zeit hinein. Es steht in thematischer Beziehung zu den Begriffen u. A. der Zivilisation, Geschichte, Ethik, Moral, Religion, Identität, Bildung, Politik, Staat, Nation, Tradition, Kunst und Gesellschaft und entsprechend komplex entfaltet sich daher auch dieses Bedeutungsgeflecht. Um die bestehenden Spannungsverhältnisse in den Kulturdebatten nachvollziehen zu können, ist eine Differenzierung der sich überschneidenden Begriffe in ihrer Bedeutung erforderlich. Dabei stellt sich aber auch sogleich heraus, dass diese thematischen Kontaktzonen grundsätzlich die semantische Genese und Ausgestaltung des Kulturbegriffs selbst verkörpern.[14]

Die interdisziplinäre Betrachtung des Gegenstandes demonstriert geradezu, dass dieser sich nicht einfach auf ein allgemein gültiges Verständnis reduzieren lässt. Die miteinander konkurrierenden Sichtweisen unterschiedlicher Wissenschaften, aus der historischen, ethnologischen, anthropologischen, soziologischen, politischen, wirtschaftlichen wie der philosophischen Perspektive, versuchen diese Komplexität zu erfassen. Die recht junge Disziplin der Kulturwissenschaft, die als fächerübergreifendes Forschungsprogramm

[13] vgl. Lüddemann, Stefan: *Kultur. Eine Einführung* (2010), S.41.
[14] vgl. eda. S.41.

bzw. 'als eine bestimmte Perspektive des Fragens und der Analyse' verstanden eine Totalperspektive auf die 'Kultur' wagt, indem sie tatsächlich jeden Gegenstand der Geistes- und Sozialwissenschaften als kulturelles Phänomen rekonstruiert, bestätigt, dass jede andere wissenschaftliche Disziplin (abgesehen von den Naturwissenschaften) menschliche Angelegenheiten bearbeitet und damit "des sinnhaften Handelns per definitionem als 'Kulturwissenschaften' darstellt".[15]

Einflussreiche Kulturanalysen, angefangen bei den kulturkritischen Gedanken von Rousseau sowie den kulturphilosophischen und sozialkritischen Lehren von Hegel, Simmel, Marx und Weber, die sich kritisch gegenüber den Entwicklungen in den unterschiedlichen Bereichen der Politik, Wirtschaft und der Kultur äußerten, über die rigorose Abhandlung *Das Unbehagen der Kultur* von Freud weiter zu den aufklärerischen Texten der *Kritischen Theorie* mit ihren berühmten Vertretern Adorno und Horkheimer, die Autoren der wirkungsvollen These der *Kulturindustrie*, und den dazu zählenden Reflexionen über die gesellschaftlichen Zustände von Marcuse, Benjamin, Fromm und Habermas, bis hin zu den sozial- und kunstkritischen Beobachtungen von Bourdieu und Heidegger und den soziologischen Studien von Luhmann, haben die Theoriebildung des 20. Jahrhunderts beherrscht. Sie haben die kulturellen Entwicklungen ihrer Zeit hinterfragt und sich gegenseitig beeinflusst, waren sich aber in den teilweise sehr kulturpessimistischen Argumentationen keineswegs einig.

Die offenkundige Thematisierung von gesellschaftlichen Zuständen als eine Zeitkritik durch Beobachtung und Infragestellung von kulturellen Phänomenen spielt jedoch für die Entwicklung der 'Kultur' dahingehend eine besondere Rolle, da diese interdisziplinäre Auseinandersetzung einerseits gesamtgesellschaftliche Probleme des Wandels reflektierte und damit eine 'kulturpolitische Debatte' über gegenwärtige Verhältnisse anheizte und andererseits die Diskursfähigkeit einer

[15] vgl. Reckwitz, Andreas: *Die Kontingenzperspektive der -Kultur¬. Kulturbegriffe, Kultur- theorien und das kulturwissenschaftliche Forschungsprogramm,* in: Jäger Friedrich /Burkhard Liebsch (Hg.): *Handbuch der Kulturwissenschaften. Brennpunkte einer kulturwissenschaftlichen Interpretation der Kultur* (2011), S.1.

Gesellschaft verstärkt in den Blick rückte. Damit verteidige ich keineswegs ideologische Absichten einer teilweise sehr dogmatischen Meinungsführung, die wohl aus einem grundsätzlichen Unbehagen gegenüber gesellschaftlichen Veränderungen heraus in einen erkenntnistheoretischen Idealismus verfallen ist und ihren moralisierenden Appell an die Mitmenschen richtete, sondern ich ziele mit dieser Aussage auf die Bereitschaft zur konstruktiven Auseinandersetzung und Kritikfähigkeit einer modernen Gesellschaft ab, die ihr Wissen und Denken (mit)teilt und an den Aushandlungsprozessen der eigenen 'Kultur' aktiv teilnimmt, indem sie die gegenwärtige Situation der Gesellschaft bewusst reflektiert und im Kollektiv verhandelt, welche Muster und Standards gültig bleiben und welche ersetzt werden sollen.[16] Zwar hat sich die ‚große Kulturkritik' als eigenständige Institution bis heute verflüchtigt, sie ist jedoch in Form von spezifischen Prozeduren der bewussten Selbstbeobachtung und Selbstbefragung permanent im Einsatz. Ob Kabarett, Feuilleton oder Kommentierung durch die Kunst, kulturelle Erscheinungen werden permanent auf ihre Implikationen und Wertigkeiten hin überprüft.[17] Da davon ausgegangen werden kann, dass die historische wie gegenwärtige theoretische Auseinandersetzung mit der Komplexität von 'Kultur' immer auch das sich wandelnde Verständnis aufzeigt und sie weiters darzustellen vermag, wie kulturelle Prozesse überhaupt entstehen und verlaufen, bietet sie der gegenwärtigen Kulturpolitik wertvolle Perspektiven für die Ausrichtung der Kulturarbeit.

2.2. Kultur als Transfer Zone

Da die gesamte Kulturtheorie auf Kultur-en basiert und diese daher nur eine differenzielle sein kann, wird bei den Versuchen einer Begriffsanalyse auch keine Übereinstimmung erreicht werden.[18]

[16] vgl. Lüddemann, Stefan: *Kultur. Eine Einführung* (2010), S.30.
[17] vgl. ebda. S.56.
[18] vgl. Bernard, Jeff: *Kunst und/vs. Kultur? Semiotische und politische Aspekte*, in: Raunig, Gerald (Hg.): *Kunsteingriffe. Möglichkeiten politischer Kulturarbeit* (1998), S.63-64.

Die Erwähnung, dass Kulturen wie Gesellschaften im Plural aber auch als Abstraktionen zu verstehen sind [19], ist an dieser Stelle insofern notwendig, als 'Kultur' weiterhin von mir im Singular angesprochen, auch immer das Bewusstsein enthält, dass verschiedene gesellschaftliche und kulturelle Dimensionen unweigerlich in einer Art "Transferzone"[20] zusammen laufen.

Gerade die sich durch die Globalisierung entwickelnden hochkomplexen zeitgenössischen Gesellschaften lassen sich mit ihrer Vielfalt an unterschiedlichen Lebens- und Ausdrucksformen und auf Grund der zunehmenden virtuellen Vernetzung nur mehr schwer in einzelnen 'Kulturen' im klassischen Sinn beschreiben oder differenzieren. Die große Menge an Teil- und Subkulturen, welche aus der wachsenden inter- und multikulturellen Verschränkung resultiert, wenn auch nach wie vor einer 'herrschenden' Kultur gegenüberstehend (zusammen machen sie die 'totale Kultur' aus), erfordert eine Bearbeitung des 'Kulturverständnisses' hinsichtlich dieser Pluralität.[21] Bisher wurden verschiedene Versuche unternommen, die Komplexität der Menschheit in den Griff zu bekommen, indem beispielsweise bestimmte Kategorien hervorgebracht wurden, denen das einzelne Individuum zugewiesen werden konnte. Diese Erfindung, die Menschen auf Grund der jeweiligen Kultur, Ethnie, Religion, Sprache, Nation, sozialen Schicht etc. in eine bestimmte gesellschaftliche Gruppe einzuordnen, erfüllt noch heute eine wichtige politische Funktion. Neben der problematischen Auswirkung in Form von 'fanatischem Patriotismus' oder intoleranten Ausgrenzungsversuchen, nützt diese Maßnahme auch den gemeinschaftsstiftenden Bemühungen, die für Identitätsbewusstsein und das Gefühl von Stabilität des Einzelnen innerhalb eines sozialen Gefüges sorgen wollen. Einmal etablierte Anschauungsformen bilden dann bestimmte Werte, gewisse Rollen und darauf bezogene Verhaltensweisen aus, die dem vorherrschenden Kulturstandard oder

[19] vgl. Schwendter, Rolf: *Möglichkeiten politischer Kulturarbeit,* ebda. S.36.

[20] Lüddemann, Stefan: *Kultur. Eine Einführung* (2010), S.41.

[21] vgl. Bernard, Jeff: *Kunst und/vs. Kultur? Semiotische und politische Aspekte,* in: Raunig, Gerald (Hg.): *Kunsteingriffe. Möglichkeiten politischer Kulturarbeit* (1998), S.66-76.

einer gewissen Gruppe verallgemeint zugeordnet werden und wiederum Wahrnehmung und Denken der Individuen prägen. Aktuell ergeben sich jedoch vermehrt kulturelle Spannungsverhältnisse, da sich 'Gesellschaft' in einer Zeit eines globalen Wandels offensichtlich immer schwerer in bestehenden Ordnungen im Sinne von 'Einheit' organisieren lässt.
Auf Grund der permanenten Veränderungsprozesse kann 'Kultur' lediglich als eine momentane Bestandsaufnahme gesehen werden. Sie ist immer nur ein Abbild des Moments. Begegnungen, Berührungen, das Zusammenfließen von verschiedenen Traditionen und Erfahrungen der unterschiedlichen Kulturen schaffen dynamische, sich ständig entwickelnde Kulturen. Sie sind daher keine in sich geschlossenen Systeme.[22] Kultur, verstanden als ein "Gefüge aus Sinnstrukturen und Bedeutungskomplexen, das sich mit Vorstellungen von strikten Grenzziehungen nicht verträgt", kann also zugleich als verankertes und sich transformierendes Vorstellungsbild der jeweiligen Gesellschaft betrachtet werden.[23]

> "Mit dieser Auffassung von Kultur wird essentialistischen Vorstellungen entgegengewirkt, die den jeweils wesenhaften, mehrheitlich unveränderlichen und damit a-historischen Charakter von Kulturen betonen und Kulturen auf der Basis der Dichotomien von Fremden versus Eigenes, oder auch, für vorliegende Belange, Ausgangs- versus Zielpublikum operieren sehen. Eine solche Sicht leistet der grundsätzlichen Trennung und auch mehr oder weniger klaren Unterscheidbarkeit von Kulturen Vorschub und verstellt damit gleichzeitig den Blick auf die der Kultur immanenten vielseitigen diskursiven Geschehnisse und Präsentationen."[24]

[22] vgl. Wolf, Michaela: *Übersetzbarkeit kulltureller Prozesse. Grenzwanderung,* in: Bohunovsky-Bärnthaler, Irmgard: *Künstler, Kritiker, Vermittler, Rezipient. Über Abgründe an Grenzen* (2004), S.35.
[23] vgl. Lüddemann, Stefan: *Kultur. Eine Einführung* (2010), S.41.
[24] Bronfen Elisabeth/Benjamin Marius: *Hybride Kulturen. Einleitung zur angloamerikanischen Multikulturalismusdebatte*, in: Bronfen Elisabeth /Benjamin Marius/Steffen Therese: *Hybride Kulturen. Beiträge zu anglo-amerianischen Mult.debatte* (1997), S.11.

Somit erzeugen permanent stattfindende gesellschaftliche Prozeduren durch Interpretation viel mehr äußerst dynamische Konstrukte der Weltanschauung, die zwar sehr wohl der Identitäts- und Bewusstseinsbildung und zugleich der Produktion des eigenen Zeitgeistes dienen und auf einer bestimmten sozialen Praxis der jeweiligen Gesellschaftsordnung basieren, aber eben nicht nach außen hin abgeschlossen sind.

> "Kultur verfügt als polyzentrales Netz über eine niemals genau zu bestimmende Ausdehnung. Nicht nur ihre Grenze ist eher Kontaktzone als Wall der Abschottung; auch in ihrem Inneren organisiert Kultur nicht nur Identität, sondern auch deren permanente kritische Befragung. Kultur ist (...) unausweichlich reflexiv und damit als kontingentes Phänomen auf einer Metaebene in der Lage, neben der Identität auch Fremdheit selbst zu prozessieren."[25]

'Kultur' nämlich gegensätzlich ausgelegt, vergleichbar mit dem Verständnis von Begriffen wie Nationalkultur und Hochkultur, wird als homogenes Gebilde verstanden, weshalb sie dann auf Grund der normativen Ordnungen und konventioneller Sinnzuschreibungen oder durch geografische und politische Grenzziehung zu ritualisierten Wiederholungen neigt, keine Veränderungen zulässt und damit dynamischen Kulturprozessen im Weg steht.[26] Die problematische Vorstellung von 'Kultur' im Sinne einer falsch verstandenen Homogenität glättet oder grenzt Differenzen und Fremdheit überhaupt aus, da sie auf die 'Stimmigkeit' des Sinngefüges ausgerichtet ist.[27] Das betrifft ebenso ihre Einschränkung auf gewisse Standards und Konventionen, die zwar mit normativen Vorgaben und Regeln bestimmte Erwartungshaltungen erfüllen und den ständigen Entscheidungsdruck der Menschen nehmen, aber dazu jede Form von Abweichung abwehren und dadurch

[25] Lüddemann, Stefan: *Kultur. Eine Einführung* (2010), S.12.
[26] vgl. ebda. S.16.
[27] vgl. ebda. S.12.

Weiterentwicklung in jeder Hinsicht verhindern.[28]

> "Auf der (erfolglosen) Suche nach dem Authentischen, Echten in Kulturen hingegen begegnen uns Subjekte, die vordergründig, in Traditionen und gesellschaftlichen Konventionen festgebunden, quasi a-historisch in ihren zuerkannten Rollen agieren."[29]

Dem Kulturwissenschaftler Homi Bhabha geht es in seinen Überlegungen zur *Verortung der Kultur* insbesondere darum, Subjekte eben gerade nicht auf ethnische oder ähnliche Positionen festzulegen, sondern er hebt den Bereich der Überschreitung jener divergierenden ethnischen, klassenspezifischen und geschlechtsspezifischen Zugehörigkeiten oder Zuschreibenden hervor, die nur in ihrer 'Verknotung' das individuelle Subjekt ausmachen können. Und dieses Subjekt ist gefordert, über die beschränkenden, da reduzierenden Identitätsansprüche, die von herkömmlichen Kulturkonzepten an es gestellt werden, hinauszugehen, ohne diese Erbschaft zu verleugnen oder auch zu verdrängen.[30] ‚Kultur', als ein mehr oder weniger dichtes Netzwerk von Symbolen und Bedeutungen gekennzeichnet, bleibt dann nicht mehr bloß eine traditions- und identitätssichernde Instanz, sondern sie erlaubt das Zusammenfließen von Prozessen der Sinnzuschreibung und Mehrfachkodierungen. [31] Die folgenschweren Bemühungen von strikten Grenzziehungen und Kanonisierungen werden noch im kurzen Exkurs zur deterministischen Betrachtung der 'Institution' angesprochen werden.

---

[28] vgl. Lüddemann, Stefan: *Kultur. Eine Einführung* (2010), S.16-17.
[29] Wolf, Michaela: *Übersetzbarkeit kulltureller Prozesse. Grenzwanderung,* in: Bohunovsky-Bärnthaler, Irmgard: *Künstler, Kritiker, Vermittler, Rezipient. Über Abgründe an Grenzen* (2004), S.36.
[30] vgl. Bronzen, Elisabeth: *Vorwort*, in: Homi K. Bhabha: *Die Verortung der Kultur*, Dt. Übersetzung von Michael Schiffmann/Freude, Jürgen, Tübingen 2003: Stauffenberg, S.23.
[31] vgl. Wolf, Michaela: *Übersetzbarkeit kulltureller Prozesse. Grenzwanderung,* in: Bohunovsky-Bärnthaler, Irmgard: *Künstler, Kritiker, Vermittler, Rezipient. Über Abgründe an Grenzen* (2004), S.37.

Dass Kulturen eben grundsätzlich nicht festgeschrieben sind, sondern sich in einem steten Wandel befinden, pointiert auch James Clifford in seinen ethnologischen Überlegungen:

> "'Cultures' do not hold still for their portraits."[32]

Es werden durch die 'wechselseitigen Übersetzungsprozesse im Kontakt zwischen Kulturen für die jeweilige Kulturformation' immer wieder neue Symbole und Bedeutungen hervorgebracht und Praktiken laufend modifiziert. Der Vermischung bzw. Heterogenität von Kulturen wird seit der postkolonialen Zeit mit dem Hybriditätsbegriff begegnet. Kultur sei "ein Ort des Widerstreits zwischen Repräsentationen von Subjekten, von Geschichte, von Weltgeschehen, die wiederum aus einem Zusammenwirken vielschichtiger Begegnungen entstanden sind."[33] Homi Bhabha hebt in seiner Forschung Offenheit und Prozesshaftigkeit als essentielle Faktoren für Kulturen hervor, da die Produktion von Symbolen und Bedeutungszuschreibungen permanent stattfindende Praktiken sind[34]:

> "All cultures are Symbol-forming and subject-constituting, interpellative practices."[35]

Ausgehend von dieser Perspektive wirkt die Bedeutungsproduktion mittels Reflexion und Aneignung durch die Gesellschaft immer auch identitätsstiftend, sowohl auf das Individuum als auch auf das Kollektiv, da durch die interaktive Bearbeitung von Erfahrung und Wissen ein gemeinsamer Verständnishintergrund geschaffen wird.

---

[32] Clifford, James: *Introduction: Partial Truths*, in J.C./ George E. Marcus (eds.): *Writing Culture. The Poetics and Politics of Ethnography*, Berkeley&LA/California 1986: University of California Press, S.10.

[33] vgl. Bronfen Elisabeth/Benjamin Marius: *Hybride Kulturen. Einleitung zur angloamerikanischen Multikulturalismusdebatte*, in: Bronfen Elisabeth /Benjamin Marius/Steffen Therese: *Hybride Kulturen. Beiträge zu anglo-amerianischen Mult.debatte* (1997), S.11.

[34] vgl. Wolf, Michaela: *Übersetzbarkeit kulltureller Prozesse. Grenzwanderung,* in: Bohunovsky-Bärnthaler, Irmgard: *Künstler, Kritiker, Vermittler, Rezipient. Über Abgründe an Grenzen* (2004), S.36.

[35] Homi K. Bhabha: Interview with Jonathan Rutherford in: *Identity. Community, Culture, Difference* (1990), S. 210.

Kommunikationsprozesse, theoretische Diskurse und Kulturproduktionen bestimmen zusammen die Wahrnehmung der individuellen und sozialen Lebenswirklichkeit. Wenn jedoch Lüddemann die Verweiskraft bzw. die Orientierungsfunktion als die spezifische Leistung von 'Kultur' anspricht, betont er, dass sie als ein flexibles Vorstellungsgebilde keineswegs Themen und Inhalte als bloßen Klartext speichert, sondern immer auch zur Bearbeitung der ganzen Bedeutungskomplexe aufruft. Sinn und Funktion ergeben sich seiner Ansicht nach dadurch, dass Menschen in diesem Rahmen ihre zentralen Lebensfragen bearbeiten und anderen begegnen können und dazu Prozeduren der angemessenen Auseinandersetzung sowie Formen der lernenden Aneignung bereit gestellt würden. [36] Daher ist die Kommunikation auch ein zentraler Aspekt der Kulturproduktion, da sie als eine wesentliche soziale Kompetenz, in welcher Form auch immer, erst den Austausch über Denkweisen oder Erfahrungen aus der alltäglichen Lebenspraxis ermöglicht.

'Kultur' ist jedoch nicht nur Vermittlungs- und Kommunikationsebene, sondern sie bewahrt durch die ihr inhärente Medialität die Formen menschlicher Lebenspraxis auf, indem sie alle Erfahrungsbestände und Handlungsformen speichert, welche die kulturelle Erinnerung prägen. Dabei ist zu beachten, dass sie einen Einfluss auf die Inhalte von der jeweiligen Kultur selbst ausübt, indem sie die Repräsentation der Inhalte steuert. [37] Aus den produktiven Kommunikations-, Rezeptions- und Aneignungsweisen, welche sich symbolisch und reflexiv in medialen Formen ausdrücken, gehen daher immer gewisse kulturelle Standards und Muster hervor. Was in einer ‚Kultur' produziert, gezeigt, reflektiert und aufgehoben wird, prägt die allgemeine Wahrnehmung und Vorstellung der Lebenswelt. Das kulturelle Selbstverständnis einer Gesellschaft manifestiert sich bereits in der jeweiligen Sprache, in jeder Form von Erzählung oder irgendeiner anderen Art des Ausdrucks. Jedes Erzeugnis wie beispielsweise Film, Literatur, Musik, Kunst, Architektur,

[36] vgl. Lüddemann, Stefan: *Kultur. Eine Einführung* (2010), S.12.
[37] vgl. ebda. S.13.

Theater oder Tanz steht für eine kulturelle Praxis, die eine Welt reich an Bedeutung schafft.

> "Viele Bedürfnisse, Gefühle, Blickweisen entstehen überhaupt erst im Augenblick ihrer kulturellen Artikulation.(…) Kulturelle Bestände und Prozeduren werden zu Hilfsmitteln und medialen Vehikeln, wenn es darum geht, die eigene Identität immer wieder neu zu entwerfen und damit das eigene Dasein als unendlich zu erfahren."[38]

Die kulturelle Produktion transportiert individuelle und gesellschaftliche Themen "als geformte Erfahrungswerte, die unmittelbar Bestandteil von Praxis werden können und zugleich geeignet sind, sinnlich erfahren, diskursiv bearbeitet und damit weiter kommuniziert zu werden"[39]. Sie ist somit zugleich Vermittlung eines Gegenstandes und eine bestimmte Form der Anschauung eines Themas. Als mediale Bezugnahme vervielfältigt Kultur die Welt, da sie ein System von Zeichen und Symbolen schafft, welches differenzierte Wahrnehmungen von Wirklichkeit ausdrückt.[40]

Durch die starke Globalisierung und die damit einhergehenden gesellschaftlichen und medialen Entwicklungen werden die Menschen im heutigen Zeitalter vor die besondere Herausforderung gestellt, dieses kulturelle System der Selbstbeobachtung sowie der Erzeugung und Vermittlung von Inhalten nicht mehr nur als Orientierungsfunktion sondern in ihm auch das Potential des individuellen Selbstentwurfes und der Infragestellung kultureller Handlungsweisen wahrzunehmen. Die Produktion von 'multiplen Sinnwelten' der jeweiligen Lebenspraxis wird idealerweise 'im Status der Veränderbarkeit' und als ein 'Diskursraum' wahrgenommen, der für einen 'Kreuzungspunkt des medialen Austausches' und 'Transferzone für Differenzen des Sinns' steht.[41]

---

[38] Lüddemann, Stefan: *Kultur. Eine Einführung* (2010), S.39.
[39] ebda. S.13.
[40] vgl. ebda. S.28-29.
[41] vgl. ebda. S.19.

Dieser Zugang würde laut Lüddemann vielmehr der modernen, komplexen und funktional ausdifferenzierten Gesellschaft entsprechen, da diese zunehmend mehr auf Wissen und medialer Vernetzung basiert und Kommunikation als ihren 'symbolischen Treibstoff' der Umgestaltung bzw. Weiterentwicklung von multiplen Selbstentwürfen verwendet.[42] Diese Entwicklung sowie die langsame Auflösung des gesellschaftlichen Modells der nationalen Identität weisen deutlich auf einen erneuten Umbruch in der Vorstellung von 'Kultur' hin. Die komplexen Austauschprozesse mittels moderner Medien- und Kommunikationstechnologien erzeugen neue Formen von Ausdrucks- und Aneignungsweisen und demographische Prozesse sorgen für kulturelle Synergien, wodurch das traditionelle Selbstverständnis der Kultur-en hinsichtlich konventioneller Vorstellungen, Bedeutungen und Wertungen zur Zeit einen großen Wandel erfährt.

2.3. Die Bedeutung kultureller Aktivitäten und künstlerischer Ambitionen für die Gesellschaft

Wenn man bedenkt, dass es dank der Forschung inzwischen unzählige Zeugnisse aus der ur- und frühgeschichtlichen Zeit für das Bedürfnis des Menschen nach aktiven Ausdrucksweisen gibt, kann davon ausgegangen werden, dass das Ergründen der Geheimnisse des Universums sowohl mit dem Verstand als auch der Fantasie, auf der Suche nach einer tieferen Bedeutung des Daseins, sich bereits in weit zurückliegenden kulturellen Praktiken vollzog. Zunächst noch hauptsächlich mündlich in fantasievollen Erzählungen, später zunehmend in Darstellungen, haben Menschen einander Mythen und Erfahrungen aber auch Ängste und Sehnsüchte mitgeteilt.
Die Hervorbringung von vielfältigsten Ritualen, symbolischen Zeichen und Artefakten im Laufe der Menschheitsgeschichte bezeugt, dass sich durch Erkenntnisse bestimmte Fertigkeiten, traditionelles Wissen sowie

[42] vgl. Lüddemann, Stefan: *Kultur. Eine Einführung* (2010), S.18-19.

die Auffassungsgabe kontinuierlich weiterentwickelt haben. Evolutionär gesehen waren es anfangs vermutlich Bestrebungen, auf der Basis der Vernunft die Umwelt zu deuten und zu kontrollieren, um das Überleben der Zivilisation zu sichern und weniger bewusst schöpferische Produktionen. Auf jeden Fall lässt sich aber der Wunsch, das eigene kulturelle Umfeld wahrzunehmen, zu deuten und auch zu gestalten, bis heute in allen Gesellschaften und sozialen Gruppen beobachten. Ob in der wissenschaftlichen Forschung, stets auf der Suche nach neuen Erkenntnissen, oder in der Auseinandersetzung der Individuen mit dem eigenen Selbstverständnis, die Existenz-Fragen wollen zur Sprache bzw. an irgendeinem Ort zum Ausdruck gebracht werden.
Besonders stark zeigt sich dieses Bedürfnis in der bildenden und darstellenden Kunst, in der sich das universelle Streben nach Erkenntnis am Deutlichsten vollzieht. Es ist unbestritten, dass das Kunstschaffen im unmittelbaren Zusammenhang mit den existentiellen Fragen steht, auf die sich der Mensch Antworten erhofft.

> "Mit dem hellen Einverständnis, die Welt, wie sie als benannte feststeht und funktioniert, zu akzeptieren, kann sich weder der Künstler noch der Dichter abfinden. Dieses Ungenügen an den Zuständen und der daraus erwachsende Widerstand ist gleichsam die Grundvoraussetzung künstlerischer Arbeit, die Sinn machen wird. Der Künstler hat ja die Erfahrung der Differenz von Welt als Gegenstand und Benennung gerade in der angestrebten und nicht festlegbaren eigenen Identität gemacht."[43]

Künstler wollen das Leben erfassen, indem sie verschiedene Themen bearbeiten. Sie reflektieren offenkundig ihre Zeit, die gesellschaftlichen Themen und individuellen Visionen. Sie können mit ihrer Arbeit kommunizieren bzw. sich auf dieser Ebene in Bezug auf die Gegenwart oder Vergangenheit austauschen, in Resonanz stehen in vielfältiger Art

[43] Schmatz, Ferdinand: *Irgendwo und irgendwie. Bild sucht Wort*, in: BAWAG Edition Literatur (Bd.3): *Macht. Kunst. Sinn*, S.88.

und Weise zu Geschehenem oder bereits Geschaffenem.[44] Außerdem lässt sich mit ihren Interpretationen, Aussagen und Handlungen selbst Bedeutung in ihrem gesellschaftlichen Umfeld generieren. Selbstverständlich soll das nicht heißen, dass 'Kunst', zu sehr verallgemeinert, immer Erkenntnis bietet oder jedes Kunstwerk einen tiefergehenden Sinn in sich trägt und andere Menschen zum Nachdenken anregen will. Wird zur Kenntnis genommen, dass es in Bezug auf das Kunstverständnis seit der Moderne immense Bedeutungsverschiebungen gegeben hat und ihre Funktion bis heute sehr umstritten ist, kann keinesfalls grundsätzlich von einer gesellschaftlichen Veränderungskraft ausgegangen werden. Auf der einen Seite stehen viele Kunstschaffende unter dem Druck einer bereits vorausgesetzten 'Sinnproduktion' oder des 'Innovationsdiktates', andererseits sind viele seit dem kapitalistischen Zeitalter teilweise mehr am marktwirtschaftlichen als an einem ideellen Wert orientiert, weshalb die einzelnen Positionen hinsichtlich ihrer Motivation im Kunstkontext durchaus differenziert werden müssen.

Fakt ist, dass gesellschaftliche Paradigmenwechsel die Ansprüche der ‚Kunst' beeinflussen sowie auch die Erwartungshaltung an sie. Selbst wenn seit der historischen Avantgarde Wirksamkeit und Wahrheitsanspruch der Kunst im Allgemeinen vehement diskutiert werden und gegenwärtig viele Künstler ökonomischen Interessen folgen, sind Selbsterfahrung und Selbstreferentialität sowie soziale Artikulation für das 'Wesen der Kunst' nach wie vor ausschlaggebend. Da die Beschäftigung mit den Fragen der Gegenwart, mit den Themen der Gesellschaft oder den eigenen, ob mit anderen im Austausch oder aus einem inneren, egozentrischen Ausdrucksbedürfnis heraus, wesentliche Motive für die künstlerische Tätigkeit sind, zeigt sich in der Gesamtheit der Ergebnisse das Phänomen des kulturellen Gestaltungswillens besonders deutlich. 'Kunst' ist daher unabhängig von ihrer Zeiterscheinung als eine bedeutende kulturelle Ressource anzusehen.

[44] vgl. Kast, Verena: *Kultur als Ressource*, in: *Was wirklich zählt, ist das gelebte Leben*, Freiburg im Breisgau 2010: Kreuz Verlag, S.113.

Ihre äußerst reflexive Fähigkeit liefert einen wertvollen Impuls für die kulturelle Weiterentwicklung, da sie durch ihre Praxis und Rezeption gesellschaftliche Erneuerungsprozesse voranzutreiben vermag.
So selbstverständlich das Verhältnis von Kunst und Kultur gesehen wird, es ist keineswegs frei von Spannungen. Die besondere Veranlagung der Kunst, sich immer wieder den Regeln und Konventionen einer Gesellschaft zu widersetzen, in dem sie den gegebenen Konsens irritiert und in Frage stellt, macht sie zu einem wertvollen *Experimentierfeld und Labor der Kultur*.[45] Natürlich existieren auch innerhalb der Kunst Konventionen der Darstellung und Rezeption, die Kanonisierungen ausbilden. Dies zeigt sich nach wie vor in der programmatischen Ausrichtung der hochkulturellen Institutionen (Akademie, Museum) im Sinne der (Re-) Präsentation künstlerischer Traditionen, jedoch wurden seit der Moderne (mit Duchamp) Kritik, Selbstbefragung und Provokation zu den Brennpunkten des Kunstsystems erklärt. Laut Lüddemann besteht das besondere aber auch spannungsvolle Verhältnis von Kunst und Kultur darin, dass Kunst genau die Standards, welche von der Kultur zur Erhaltung der Zivilisation automatisch ausgebildet werden, reflexiv befragt und gegebenenfalls irritiert oder zerstört.[46]
Obwohl Kunst aus der Subjektivität heraus entsteht, da sie von Künstlern mit individuellen und oft gegensätzlichen Einstellungen hervorgebracht wird, kann sie erst mit dem Eintritt in die gesellschaftliche Öffentlichkeit ihre produktive Wirkung entfalten, indem sie eine kommunikative Rückkopplung auf ihren Bedeutungsgehalt durch die Gesellschaft erfährt und durch ihre Aneignung einen Erneuerungsvorgang in der Kultur bewirkt.[47]

Zweifellos stehen individuelle und kollektive Gestaltungsprozesse von Kunst und Kultur immer auch für die gesellschaftlichen Verhältnisse im Bezug auf ihre Zeit, da sie sich durch die gegenwärtig vorhandenen

[45] vgl. Lüddemann, Stefan: *Kultur. Eine Einführung* (2010), S.51.
[46] vgl. ebda. S.51.
[47] vgl. ebda. S.52, S.87.

Objekte, Orte, Praktiken und Diskurse entfalten[48] und bewusst oder unterbewusst auf die Erforschung und Wahrnehmung der Lebenswirklichkeit ausgerichtet sind. Die vielfältigen Inhalte werden in unterschiedlichen medialen Formen und durch verschiedenste Aktivitäten hervorgebracht, die wiederum von der Gesellschaft permanent überprüft, bewertet und interpretiert werden.[49]

2.4. KulturRaum als Kontaktzone

Aus der Sicht von Wolf und Metzger ist der Kulturbetrieb ein *dritter Raum*, in welchem zwischen Kulturen vermittelt werden soll und das allgemeine Verständnis hinterfragt wird. Hier können Probleme erkannt werden, indem miteinander geredet wird bzw. in irgendeiner Art und Weise Austausch bzw. Kommunikation passiert. Homi Bhabha fordert erstmals in seiner politischen Theorie der *Verortung der Kultur* diesen sogenannten 'Dritten Raum'. In diesem 'Zwischenraum' erkennt er das Potential eines Ortes, an dem die Menschen kulturelle Interessenkonflikte aushandeln und im besten Fall ihre Rechte geltend machen können. Als 'Kontaktzonen' zwischen den Kulturen und auf Grund ihrer Hybridität könne hier zu produktiven Veränderungen Anstoß gegeben werden, wo jedoch nicht eine 'kulturelle Hegemonie' angestrebt würde und auch keineswegs eine interkulturelle Verständigung bzw. Identitätsstiftung das vordergründige Ziel sei. Vielmehr würde in dem sogenannten '*Dritten Raum' 'Unverträgliches, Verschwiegenes, Unbewusstes'* zum Ausdruck kommen können.[50]
In den verschiedenen Räumen des Kulturbereichs sollen unterschiedliche Lebenswelten in all ihren Widersprüchen aufeinander treffen, sodass sich kulturelle Unterschiede zeigen und soziale Interaktion stattfinden kann, sowohl im Produktions- wie auch im Rezeptionsprozess.

[48] vgl. Lüddemann, Stefan: *Kultur. Eine Einführung* (2010), S.53.
[49] vgl. ebda. S.13.
[50] vgl. Hárs, Endre: *Hybridität als Denk- und Auslegungsfigur. Homi K. Bhabhas theoretisches Engagement*, in: http://www.kakanien.ac.at/beitr/theorie/EHars1.pdf, 2002, S.2.

Alle Beteiligten können sich mit ihren unterschiedlichen Erfahrungshintergründen auf thematische und persönliche Begegnungen einlassen.[51] Die aktive Teilnahme an gesellschaftlichen Themen, das bewusste Beobachten und Verstehen der eigenen Lebenswirklichkeit, das In-Bezug-Setzen der Themen mit dem eigenen Wissen, das Befassen mit unterschiedlichen kulturellen Praktiken und dabei auch tradierte Normen und Wertvorstellungen in Frage zu stellen, für mehr Interaktion mit dem sozialen Umfeld und das Öffnen für andere Sicht- und Lebensweisen und dabei Gegensätze und Reibung zuzulassen, aber auch die Wahrnehmung der eigenen Individualität durch 'Andere', sind nur ein paar Möglichkeiten des Kulturbetriebs. Werden kulturelle Kontexte kritisch und selbstreflexiv erkundet, können Bewusstseinsprozesse in Gang kommen. Da gegenwärtig die Konsumindustrie Individualisierung, Differenzierung aber auch zunehmend Isolierung und Entfremdung innerhalb der Gesellschaft vorantreibt, sehe ich in den öffentlichen Räumen des Kulturbetriebs die Chance, mehr direkten Austausch zu ermöglichen. In diesem Rahmen können individuelle und gesellschaftliche Anliegen artikuliert und Konflikte sichtbar gemacht bzw. aufgebrochen und ausgehandelt werden. Dieser Appell soll nicht im Sinne von einer Befürwortung ideologischer Instrumentalisierung für gesellschaftliche (Re-) Sozialisation oder kulturpolitische Intervention missverstanden werden, sondern meint, den Kulturbereich als einen bewusst geschätzten Ort für gesellschaftliche Interessen zu verstehen, den es vor politischen und kapitalistischen Interessen zu schützen gilt. Da er es vermag Kontexte von kulturellen und künstlerischen Praktiken einer Öffentlichkeit zu vermitteln und die Mitgestaltung der Allgemeinheit an kulturellen Prozessen zu ermöglichen, hat der Kulturbetrieb eine große soziale Verantwortung. Wenn der Kulturbetrieb solche Erfahrungs- und Gestaltungsfreiräume bieten kann und nicht nur auf die Stärkung des Kulturerbes und die Bestätigung nationaler Identität ausgelegt ist oder

[51] vgl. Wolf, Michaela: *Übersetzbarkeit kulltureller Prozesse. Grenzwanderung,* in: Bohunovsky-Bärnthaler, Irmgard: *Künstler, Kritiker, Vermittler, Rezipient. Über Abgründe an Grenzen* (2004), S.40-41.

auf einen Eventbereich reduziert wird, kann er die aktive Auseinandersetzung der Menschen mit der eigenen soziokulturellen Umgebung fördern und deren Überlegungen zur persönlichen Entfaltung anregen.

3. Der Kulturbetrieb

Nach meinen recht allgemeinen Überlegungen zum Gegenstand der 'Kultur' werde ich mich nun konkreter mit den institutionellen Strukturen des österreichischen Kulturbetriebs auseinandersetzen. Aus der Perspektive der Kulturtheorie wurde bereits in den Blick genommen, dass das Kulturgut für die jeweilige Gesellschaft sowohl von geistigem als auch von materiellem Wert ist. Zum kulturellen Leben zählen heute allgemein alle Kunstsparten und Bereiche der Geisteswissenschaften sowie das Bildungssystem; es schließt aber auch die Massenmedien und die übrige Kulturindustrie mit ein (Presse, Ton- und Bildträger, Werbung, Literatur etc.).[52] Die kulturelle Praxis ist ein Konglomerat aus Produktion, Präsentation, Distribution, Rezeption und Kommunikation, welches die Strukturen des Kulturbetriebs ausbildet. Ihre Leistungen sind alle geistigen Güter und gestalterischen Prozesse. Dabei gilt es aber zu beachten, dass diese 'kulturellen Leistungen' großteils von gesellschaftlichen Einrichtungen vermittelt und verwaltet werden, in denen sich die 'allgemeine Vorstellung' einer Nation von ihrer 'Kultur' manifestiert.[53] Dem institutionellen Kulturbetrieb stehen sogenannte Teilkulturen mit 'autonomen' Kulturkonzepten praktisch und gegenwärtig gegenüber, was insgesamt ein Konfliktfeld darstellt.[54]

[52] vgl. Schwenke, Olaf: *Der Stadt Bestes suchen. Kulturpolitik im Spektrum der Gesellschaftspolitik,* Bonn 1997: Kulturpolitische Gesellschaft, S.204.
[53] vgl. Bernard, Jeff: *Kultur(en). Eine Begriffsanalyse*, in: Raunig, Gerald (Hg.): *Kunsteingriffe. Möglichkeiten politischer Kulturarbeit* (1998), S.238.
[54] vgl. ebda. S.238-239.

> "Immer wird diese Vielfalt von Gesellschaften durch eine Gesamtgesellschaft transzendiert, welche vom Establishment beherrscht, von der kompakten Majorität akzeptiert, von den Subkulturen negiert, bzw. von Gegenkulturen bekämpft wird."[55]

Von dieser Feststellung ausgehend zählt Rolf Schwendtner zu den konstitutionellen Bedingungen des Kulturbetriebs die wirtschaftliche Verfasstheit, die vorherrschenden Produktionsformen und die normativen Grundvoraussetzungen, welche in die Kulturen hineinwirken[56], "in die je etablierte Kultur als Selbsteifer, in die Alltagskultur als fördernde oder einschränkende Bedingung, in die Subkultur zudem als Negativfolie, in die Soziokultur als widersprüchliche Einheit des Vorgenannten."[57]

3.1. Der öffentliche Kunst- und Kulturbereich

Menschen, die sich intellektuell mit Themen der Kunst und Kultur auseinandersetzen, beschäftigen sich automatisch auch mit dem eigenen Wissen und Verständnis im Bezug auf ihre Lebenswelt. Ob Kunstausstellung, Theatervorstellung, Kino oder Podiumsdiskussion, der Wiener Kulturbetrieb bietet prinzipiell den Bürgern viele Möglichkeiten, verschiedenen Vorstellungswelten zu begegnen. Jedoch stellt sich für ihn heute die Herausforderung dar, trotz starker Orientierung an einem klassischen Kulturbegriff den Subkulturen ausreichend kreative Freiräume und Partizipationsmöglichkeiten zu bieten, damit sich alternative Interessensgemeinschaften und bestimmte Bevölkerungsgruppen nicht ausgeschlossen fühlen. Der österreichische Kulturbetrieb bietet zwar auch eine überschaubare 'kulturelle Szene', die sich aus informellen Gruppen mit speziellen kulturellen Haltungen

[55] Schwendter, Rolf: *Möglichkeiten politischer Kulturarbeit*, in: Raunig, Gerald (Hg.): *Kunsteingriffe. Möglichkeiten politischer Kulturarbeit* (1998), S.38.
[56] vgl. ebda. S.38.
[57] Zit. ebda. S.38.

zusammensetzt und selbstbestimmte Projekte erarbeitet[58], jedoch ist der öffentliche Kulturbereich in erster Linie durch eine sehr stark institutionell verankerte Infrastruktur geprägt, die weitgehend aus dem Repräsentationsbedürfnis eines höfisch-aristokratischen Machtanspruchs als mitteleuropäische Zentralmacht der damaligen Monarchie entstanden ist.[59] Es muss daher auf jeden Fall berücksichtig werden, dass ein bedeutender Anteil des Kunst- und Kulturbereiches in Wien von traditionellen Einrichtungen eingenommen wird, die seit Jahren oder Jahrzehnten fester Bestandteil der Stadt sind und in ihrer ideologischen Ausrichtung auch hinterfragt werden müssen, da sie entscheidenden Einfluss auf die kulturelle Entwicklung der Region und die Gestaltungsmöglichkeiten der vielfältigen Akteure haben. Es wird teilweise heftige Kritik gegenüber der Institutionalisierung des Kulturbetriebs bzw. hinsichtlich der bestehenden Machtverhältnisse (bestimmt durch institutionelle und politische Handlungen) geäußert, weshalb ich zunächst die aktuelle Auffassung einer *Institution* hervorheben möchte.

Die Soziologie beschreibt die Institution grundsätzlich als "eine soziale Einrichtung, die soziales Handeln in Bereichen mit gesellschaftlicher Relevanz dauerhaft strukturiert, normativ regelt und über Sinn- und Wertbezüge legitimiert."[60] Sie beschränkt die Beliebigkeit und Willkür sozialen Handelns, indem sie Werte und Pflichten festlegt und somit eine normative Wirkung ausübt. Sie hat die Funktion, die Bedürfnisse des Menschen zu formen und die Struktur und den Bestand der Gesellschaft zu sichern.[61] Die Wissenschaft, welche die Bedingungen und Strukturen des sozialen Handelns und den verschiedenen, sich daraus ergebenden Formen der Vergemeinschaftung und

[58] vgl. Wimmer, Michael: *Kultur und Demokratie* (2011), S.256.
[59] vgl. ebda. S.150.
[60] Pieper, R.: zur Institution, In: Reinhold, Gerd (Hg.): *Soziologie-Lexikon*, 4. Aufl., München 2000: Oldenbourg, S.295.
[61] vgl. Häussling, R./W. Lipp: zu Institutionen, In: Schäfers, Bernhard/Johannes Kopp (Hg.): *Grundbegriffe der Soziologie*, 9. Aufl., Wiesbaden 2006, S.113.

Vergesellschaftung erforscht[62], zählt zu ihrem Gegenstandsbereich "die sozialen Prozesse, die sowohl die Kontinuität bestimmter sozialer Strukturen und Institutionen gewährleisten als auch ihren Wandel bewirken." [63] Aus der Sicht des Sozialwissenschaftlers Hermann L. Gukenbiehl ist die Institution eine "geregelte Kooperation von Menschen, ein Zusammenwirken und Miteinanderumgehen, das weder zufällig noch beliebig so geschieht [...] und meint eine Sinneinheit von habitualisierten Formen des Handelns und der sozialen Interaktion, deren Sinn und Rechtfertigung der jeweiligen Kultur entstammen und deren dauerhafte Beachtung die umgebende Gesellschaft sichert."[64]
Das Gabler Wirtschaftslexikon verzeichnet den Begriff als Systeme, die sich durch die Interaktion einer Gruppe von Menschen auszeichnen, aber auch kollektive Normen und Regeln und somit gewisse Erwartungshaltungen festlegen, wodurch das Individuum, zum Vorteil des gemeinschaftlichen (sozialen) Ergebnisses, beschränkt wird. Es herrschen bestimmte Macht- und Durchsetzungsmechanismen vor, um bevorzugte Ziele zu verwirklichen oder durch Kontrolle und Sanktionierung bestimmte *Vertragssysteme* zu erhalten.[65] Institutionen würden, entsprechend dem ökonomischen Ansatz, als Restriktionen die Handlungen von Menschen beeinflussen. [66] Diese systeminhärenten Zwänge wurden auch vom französischen Soziologen und Ethnologen David Émile Durkheim angesprochen, welcher die Definition der Institution als 'soziale Tatbestände' geprägt hat.

> "Ein soziologischer Tatbestand ist jede mehr oder minder festgelegte Art des Handelns, die die Fähigkeit besitzt, auf den Einzelnen einen äußeren Zwang auszuüben; oder auch, die im

[62] vgl. Korte, Hermann/Bernhard Schäfers: *Einführung in Hauptbegriffe der Soziologie*, 8. Aufl., Wiesbaden 2010, S.7.
[63] Zit. ebda. S.7.
[64] Gukenbiehl, Hermann L.: zur Institution, in: Korte, Hermann/Bernhard Schäfers (Hg.): *Einführung in Hauptbegriffe der Soziologie*, 7.Aufl., VS Verlag für Sozialwissenschaften, Wiesbaden 2008, S.146.
[65] Eine allgemein anerkannte Definition des Begriffs fehlt bis dato. Prof. Dr. Dirk Sauerland beschreibt den Begriff in Gablers Wirtschaftslexikon: http://wirtschaftslexikon.gabler.de/Definition/institution.htm (12.02.2013)
[66] siehe ebda.

Bereich einer gegebenen Gesellschaft allgemein auftritt, wobei sie ein von ihren individuellen Äußerungen unabhängiges Eigenleben besitzt."[67]

Der Kulturbetrieb in seiner Gesamtheit von öffentlichen Einrichtungen für Kunst und Kultur, legt damit einen normierten Bezugsrahmen mit bestimmten produktiven und repräsentativen Konventionen fest, innerhalb dessen die darin stattfindenden kulturellen und künstlerischen Aktivitäten einem Regelwerk und Wertekanon unterliegen. Als ein solches normatives System ist sie in zeitgenössischen Gesellschaften weit verbreitet und schafft durch ihre strukturelle Homogenität auf Grund von Regeln und mittels gewisser kultureller Codes für die jeweilige gesellschaftliche Praxis konventionelle Standards, "[...] die helfen, das Zusammenleben von Menschen über konventionalisierte Handlungen und Kommunikationen sowie über eingeschliffene Sinnerwartungen vorhersehbar zu machen und dadurch von ständigem Entscheidungsdruck zu entlasten."[68]
Die Kritik am ideologischen Denken in Institutionen ficht im Bezug auf den Kulturbetrieb vor allem diese kompensatorische Funktion an, wonach die Konstruktion einer Institution den Menschen lediglich eine Schutzhülle bieten wolle, da sie als 'instinktarme Mangelwesen' angesehen würden. Es würde eine Art 'sekundäre Umwelt' geschaffen, welche den Menschen von den Einwirkungen der primären entlasten und zur Bedürfnisbefriedigung innerhalb einer Gemeinschaft verhelfen soll.[69] Durch ihre komprimierte Struktur würden Formen der Symbolisierung, der Medialität und der Kommunikation nur wenig behandelt[70], wodurch das wesentliche Potential der kulturellen Produktion und Rezeption unausgeschöpft bliebe, da diese Einschränkungen 'die Ebene der reflexiven Rückkoppelung' eliminieren [71] , auf welcher normierte

[67] Durkheim, David Émile: zur Institution, in: Korte, Hermann/Bernhard Schäfers: *Einführung in Hauptbegriffe der Soziologie*, S.12.
[68] Lüddemann, Stefan: *Kultur. Eine Einführung* (2010), S.16-17.
[69] vgl. ebda. S.17.
[70] vgl. ebda. S.17.
[71] vgl. ebda. S.17.

Kommunikationsformen und Wahrnehmungsmuster hinterfragt und gegebenenfalls neue Sichtweisen etabliert werden können. Problematisiert wird auch, dass bestimmte Wert-Vorstellungen der institutionellen und politischen Autoritäten von einer Kunst- und Kulturlandschaft sowie die gewaltigen Verwaltungsstrukturen Zwänge auf den gesamten Kulturbereich ausüben. Wird die verstärkte Professionalisierung noch hinzugedacht, sind der 'Verlust an Spontanität, Flexibilität, Basisdemokratie und Freiheit' eine logische wie fatale Konsequenz.[72]

Die Infragestellung der ideologischen und repräsentativen Funktion der großen staatlich subventionierten Kunst- und Kultureinrichtungen geht insbesondere auf die Beschränkung innerhalb der institutionellen Grenzen zurück, da dort gesellschaftspolitische Themen, künstlerische Programme sowie die Interaktion zwischen verschiedenen kulturellen Praktiken nur nach ihrer Vorhersehbarkeit eingesetzt werden, um ein bestimmtes Weltbild zu reproduzieren und dadurch zu bestätigen. Deshalb beeinflussen die institutionellen Einrichtungen mit ihren eigenen normativen Bezugssystemen auch die Sicht- und Verhaltensweisen der Gesellschaft. Viele Menschen fühlen sich in festen Strukturen wohler und scheinen die herrschenden Machtverhältnisse des Kulturbetriebs kaum wahrzunehmen. Ob die die im öffentlichen Kulturbereich Kommunikation und Austausch suchen oder kurzfristige Ablenkung als Flucht aus dem Alltag finden oder sich manche aktiv mit gesellschaftlichen Fragestellungen konfrontieren wollen, sie werden immer auf eine bestimmte Auswahl bzw. Themenwahl treffen, die durch die bestehenden Hierarchien legitimiert und damit in der Öffentlichkeit etabliert werden.

Die institutionellen und politischen Entscheidungsträger haben unbestreitbar einen enormen gesamtgesellschaftlichen Einfluss, da sie allgemeine Vorstellungen und Meinungen tradieren und einschärfen, indem sie entscheiden können, wem oder was in der Kunst- und

[72] vgl. Wittmann, Peter: *Nicht Freisein von Politik, sondern Freisein für Politik*, in: Raunig, Gerald (Hg.): *Kunsteingriffe. Möglichkeiten politischer Kulturarbeit* (1998), S.32.

Kulturproduktion Bedeutung zukommt und was von vornherein von der Öffentlichkeit ausgeschlossen wird. Die österreichischen Institutionen repräsentieren bis heute diesen kulturpolitischen Machtanspruch.[73]

3.2. Emanzipatorische Handlungsformen abseits des institutionalisierten Kulturbetriebs

Wien ist auf jeden Fall eine moderne und kulturell aufgeschlossene Stadt, in der die Menschen an bestimmten Orten auch auf emanzipatorische Initiativen treffen können. Die verschiedenen Interessengruppen diskutieren offen diverse Teilbereiche der Gesellschaft und bringen beispielsweise die Diskriminierung von Minderheiten, die Konsumkultur oder die aktuellen Rahmenbedingungen für das Kunstschaffen und die teilweise prekären Arbeitsverhältnisse ins kritische Gespräch. Sie betonen das Recht der Kunst auf Öffentlichkeit und werden auch abseits der traditionellen Kunst-Räume aktiv. Mit künstlerischen Interventionen wollen sie durch auffallende Handlungen an ungewöhnlichen Orten jenseits der Institutionen und ihren etablierten Vorstellungen ihre eigenen Themen 'frei' zur Sprache bringen und gesellschaftliche Spannungsfelder aufzeigen.[74]

> "Künstlerinnen, die in einer anderen Rolle auftreten, Kunst an sogenannten Nicht-Kunst-Orten, nicht als abgeschlossenes, käufliches Werk, sondern als Prozeß, Dienstleistung oder eben: Intervention. Schließlich bedeutet intervenieren aus dem Lateinischen übersetzt soviel wie *dazwischentreten*, *sich einmischen* oder auch *vermitteln*."[75]

[73] vgl. Wimmer, Michael: *Kultur und Demokratie* (2011), S.151.
[74] vgl. Pascale Jeannée/Katharina Lenz: *Kunst und konkrete Intervention,* in: Raunig, Gerald (Hg.): *Kunsteingriffe. Möglichkeiten politischer Kulturarbeit* (1998), S.168.
[75] Zit. ebda. S.168-169.

Viele Künstler beziehen Position und demonstrieren ihre Ablehnung gegenüber ästhetischen Normen oder starren Konventionen der Gesellschaft und widersetzen sich damit dem durch die Institutionen geordneten und streng kategorisierten Kulturbetrieb. Mit dem 'künstlerisch-experimentellen Eingreifen' haben sie die Veränderung bestehender Strukturen und die aktive Gestaltung des eigenen Umfelds im Sinn.[76] Kunstschaffen in diesem Sinne sucht den unmittelbaren Gesellschaftsbezug, da es sich als Teil eines gesellschaftspolitischen Prozesses versteht.

Es bildeten sich in Wien abseits der Institutionen verschiedene Initiativen der Gegenwartskunst, die nicht den Wertpräferenzen und Kriterien der staatlichen Wettbewerbsjuries oder dem Kuratorium der öffentlichen Ausstellungsräume entsprechen. Ihre Kritik am institutionalisierten Kulturbetrieb bringen sie im Austausch mit anderen Benachteiligten zu Wort, welche vor allem das Problem der Kategorisierung der Kunst sowie die Monopolisierung der Kulturförderung adressiert. Sie fürchten die Brutalität der Auswahlmechanismen des Gremiums (Kategorien, Formulare, Anpassung) und fordern eine Dezentralisierung der Kunst- und Kulturförderung.[77] Mit dem Standpunkt, dass es innerhalb einer Kultur verschiedene 'Teilkulturen' gibt, 'die eng mit einander verschränkt sind, aber in ihren Wertorientierungen, Perspektiven und Menschenbildern mehr oder weniger deutlich differieren' und grundsätzlich ein Recht auf Anerkennung haben, klagt die 'Alternativszene' den kulturellen Pluralismus und die geistige Freiheit der Kunstszene innerhalb des öffentlichen Kulturbereichs ein.[78] Wie weit die Kulturarbeit in Wien auch dieser Tatsache Rechnung trägt, indem sie sich nicht als Vermittlung von Ideologien versteht, die nur etablierten Formen von Kunst und Kultur Raum gibt, sondern die Pluralität berücksichtigt, wird noch in den folgenden Kapiteln erörtert werden.

---

[76] vgl. Pascale Jeannée/Katharina Lenz: *Kunst und konkrete Intervention,* in: Raunig, Gerald (Hg.): *Kunsteingriffe. Möglichkeiten politischer Kulturarbeit* (1998), S.168.

[77] gemischte Kommentare der sound:frame x departure Konferenz 2012 im Mak: Positionierung audiovisueller Ausdrucksformen in einem allgemeinen (Kunst) Kontext, am 13.04.2012.

[78] vgl. Wittmann, Peter: *Nicht Freisein von Politik, sondern Freisein für Politik*, in: Raunig, Gerald (Hg.): *Kunsteingriffe. Möglichkeiten politischer Kulturarbeit* (1998), S.33.

3.3. Zur herrschenden Kulturpolitik

Nun möchte ich die politische Einstellung von Österreich gegenüber der Kulturarbeit im Detail abfragen. Ich werde versuchen, die aktuellen Strukturen und Prozesse der Kulturpolitik zu benennen, im Bewusstsein, dass diese grundlegend eine durch verschiedene Interessen geleitete politische Praxis ist. Mit einem grundlegendem Verständnis der herrschenden Kulturpolitik und ihren Aufgaben kann dann in den Blick genommen werden, welche wirtschaftlichen, kulturellen und sozialen Wechselwirkungen bestehen.
Welche konstitutionellen Rahmenbedingungen die österreichische Kulturpolitik insbesondere für das Kunstschaffen und die Öffentlichkeit der Kunst festlegt, wird aber mein Fokus in der Analyse sein. Ich untersuche dazu die aktuellen Rechtsgrundlagen und Bestimmungen als die dem zeitgenössischen Kulturbetrieb in Wien unterlegten Strukturen. Um diese konkreten Bedingungen herausarbeiten zu können, gehe ich grundlegend von Rolf Schwendtners Vorstellung einer Dreiteilung des Kulturbereichs aus, welche die etablierte Kultur, die jeweilige Alltagskultur einer massiven Mehrheit und die Subkultur als Hervorbringung produktiv abweichender Minderheiten und versuchsweise auch die von Dieter Schrage genannten 'Gegenkulturen' umfasst.[79]

3.3.1. Kultur für alle?

Welche Ziele verfolgt der Staat in Bezug auf Kunst und Kultur? Ist es heute noch legitim, die Kultur als 'geistigen Nährboden' zu verstehen, indem sie u. A. 'sinn- und identitätsstiftend' auf die Gesellschaft einwirkt oder ist das eher eine ideologisch überhöhte Vorstellung ihrer Funktion und es trifft mehr die Behauptung zu, nach welcher sie

[79] vgl. Schwender, Rolf: *Möglichkeiten politischer Kulturarbeit*, in: Raunig, Gerald (Hg.): *Kunsteingriffe. Möglichkeiten politischer Kulturarbeit* (1998), S.36-37.

eigentlich 'Luxus' ist, den sich ein Land 'leistet'? Oder macht sie Land und Leute reich, wenn bemerkt wird, dass sich inzwischen viele Privatpersonen an "ihr" zu bereichern trachten? Was ist Kultur, was ist Kunst wert? Warum ihre Aktivitäten für die Gesellschaft von großer Bedeutung sind und daher gefördert werden sollen, wurde bereits im Vorhergehenden resümiert. Wie misst sich aber ihr 'Wert' und woran orientiert sich die österreichische Kulturpolitik bei der Festlegung der Kriterien für die staatliche Kunst- und Kulturförderung und den thematischen Schwerpunktsetzungen?

Es sind die Verantwortungsträger der verschiedenen Kulturämter, die Mitarbeiter des riesigen Verwaltungsapparates, die vielen Kunst- und Kulturschaffenden, Kulturvermittler und Kulturpädagogen, eine große Zahl an kulturellen Vereinen, Stiftungen, verschiedenste Netzwerke, Plattformen und Kooperativen und natürlich alle am Programm teilnehmenden Bürger, die das komplexe Gebilde ausgestalten. Der Kulturbereich umfasst aber auch den Markt als dessen entscheidend mitbestimmendes Medium, da sich die spezifische kulturelle Öffentlichkeit nicht allein in der Politik, der Wissenschaft und der Bildung ausdrückt, sondern nur im Kontext des Wirtschaftsgeschehens ganzheitlich interpretierbar ist.[80] Die Bandbreite an Aufgaben der Kulturpolitik erstreckt sich überdimensional – von der Finanzierung einer Vielzahl an kulturellen und künstlerischen Projekten und Festivals, der Sicherung der staatlichen Institutionen, dem Ausbau der kulturellen Infrastruktur, dem Denkmalschutz, dem Schließen von Kooperationsverträgen, dem Ankauf von Sammlungen für Museen, der Erhaltung und Renovierung von Einrichtungen, bis hin zur Organisation des massiven Verwaltungsapparates. Hier wird bereits deutlich, dass das ökonomische und kulturelle Klima des Landes (wenn auch oft in widersprüchlichen Formen) von einander abhängig ist.[81]

[80] vgl. Bendixen, Peter: *Einführung in das Kultur- und Kunstmanagement* (2001), S.15.

[81] vgl. Reder, Christian: *Geldgeben und Wahrnehmen. Über Möglichkeiten zur Klimabelebung*, in: Haschek, Helmut/Klaus A. Schröder/Sedlaczek Robert/Christian Reder (Hg.): *Kunst und Wirtschaft* (1987), S.17ff.

Gleich zu Anfang soll hier die dem Kulturbetrieb zugrunde liegende Diskrepanz zwischen der praktischen Politik, welche die staatliche Ordnung repräsentiert, und der Kunst als ihr 'zentrales Referenzmedium', welche sich prinzipiell der Politisierung zu entziehen versucht, in den Blick genommen werden.[82]
Die Kunst hat sich, laut Luhmann, zu einem 'ausdifferenzierten System' innerhalb der Gesellschaft entwickelt, welches selbstreferentiell existiert, aber laut Schuh zugleich bedingt ist durch ihre Beziehung zur Umwelt.[83] Auf Grund des historisch entfalteten Anspruchs der Kunst auf Autonomie und ihrer gesellschaftspolitischen Funktion im Sinne der Aufklärung wird der Kulturbetrieb in einer Sonderstellung wahrgenommen, was die Schwierigkeit seiner Eingliederung in das praktische Politikgeschehen bewirkt hat.[84]

> "Als wäre die Autonomie der Kunst bereits das kulturpolitische Programm, begannen die dahinter weiterwirkenden Interessen zu verschwinden – mit dem Ergebnis, dass Kulturpolitik einerseits zur Kulturverwaltung mutierte und andererseits zur Kulturwirtschaft zu verkümmern drohte."[85]

Grundsätzlich betrifft der Kulturbereich die Allgemeinheit und wird daher großteils staatlich finanziert. Obwohl die Kunstproduktion auch privat gefördert werden kann und wird, sieht sich die Kulturpolitik dafür verantwortlich, dass sich Kunst in der Öffentlichkeit realisiert. Da die im Kulturbetrieb vorherrschenden Kräfte grundsätzlich die Bedingungen des künstlerischen Schaffens festlegen, ergibt sich eine Problematik bereits durch die Tatsache, dass die künstlerische Produktion immer auch ein Ausdruck individuellen Gestaltungswillen ist und auf ein ebenso individuelles Wert- und Geschmacksurteil trifft.[86]

---

[82] vgl. Wimmer, Michael: *Kultur und Demokratie* (2011), S.14.
[83] vgl. Schuh, Franz: *Macht Kunst Sinn. Eine Rundschau*, in: BAWAG Edition Literatur (Bd.3): *Macht. Kunst. Sinn*, S.108.
[84] vgl. Wimmer, Michael: *Kultur und Demokratie* (2011), S.14.
[85] Zit. ebda. S.15.
[86] vgl. ebda. S.15.

Die Gefahr besteht daher real, dass sich Kunst innerhalb des öffentlichen Kulturbereichs nach den Vorstellungen und Interessen institutioneller und politischer Entscheidungsträger verwirklicht, da sie als Bewertungsinstanzen fungieren. In Österreich herrschte noch bis Ende des 20. Jahrhunderts eine sehr konservative Kulturbürokratie, die ein klassisches bürgerliches Institutitionsmodell verteidigte, um ihren eigenen, distinguierten Lebensstil zu verteidigen.[87]

> "Die in den Häusern entwickelten künstlerischen Auseinandersetzungen stellten immer wieder auch symbolische Repräsentanzen einer bildungsbürgerlichen Elite dar, die – jeweils im engen Einvernehmen mit den regierenden Eliten – aus ihrer Mitwirkung soziale Distinktionsgewinne zog, um auf diese Weise andere soziale Schichten auszuschließen."[88]

Das österreichische Gesetz spricht heute zumindest offiziell jeder Person die Teilnahme am kulturellen Leben zu und betont ihre Verantwortung in der Sicherstellung der Rahmenbedingungen aber auch die Enthaltsamkeit hinsichtlich der Kulturarbeit: "General Comment Nr. 21 vom Dezember 2009 nimmt sich dem Recht auf Kultur, dessen Umfang, Bedeutung, Einschränkbarkeit und den Pflichten des Staates zu dessen Umsetzung an. Das Recht, am kulturellen Leben teilzunehmen, charakterisiert der Sozialausschuss als Freiheitsrecht. Der Staat hat sich einerseits der Einmischung in die Ausübung des Rechts auf Kultur zu enthalten, andererseits positive Massnahmen zu ergreifen, um die Teilnahme am kulturellen Leben zu sichern, das kulturelle Leben zu fördern und den Zugang und Erhalt von kulturellen Gütern zu gewährleisten."[89]

---

[87] vgl. Möntmann, Nina (2006): *Das Unternehmen Kunstinstitution im Spätkapitalismus* (2006) *in: eipcp europäisches institut für progressive kulturpolitik: do you remember institutional critique?* http://eipcp.net/transversal/0106/moentmann/de/#_ftnref5 (11.11.2013)

[88] Wimmer, Michael: *Kultur und Demokratie* (2011), S.151.

[89] General Comment Nr. 21 zum Recht jeder Person auf Teilnahme am kulturellen Leben (Art. 15 Abs. 1, Bst. a Pakt I)

Die Kulturpolitik fördert und verwaltet im Auftrag des Staates den öffentlichen Kulturbereich und trägt daher eine große gesellschaftliche Verantwortung. Da ihre Aufgaben, eben primär Verwalten und Fördern betreffend, die Allgemeinheit angehen, ergeben sich unweigerlich Spannungsfelder auf Grund der unterschiedlichen Ansprüche. Hinzu kommt, dass die Kulturpolitik zwar nach gewissen verfassungsrechtlichen Bestimmungen die Rahmenbedingungen für den Kunst- und Kulturbereich ausrichtet, jedoch kein klar definiertes Politikfeld ist und sich deshalb mit anderen Bereichen wie der Sozialpolitik, Bildungspolitik und Wirtschaftspolitik überschneidet.[90] Zudem geht mit der demographischen Entwicklung der Stadt Wien und der dadurch zunehmenden Pluralität an gesellschaftlichen Realitäten auch ein Wandel des österreichischen Kulturverständnisses einher.

Inwieweit wird diese Vielfalt von den Institutionen berücksichtigt bzw. von den politischen Strukturen gefördert oder beeinflusst? Allein schon auf Grund der Tatsache, dass sich durch die Globalisierung eine immer stärker ausdifferenzierte Gesellschaft entwickelt (verschiedene Lebensformen, Migration etc.) muss untersucht werden, ob derzeitig das Kulturangebot der Institutionen dahin gehend erweitert wird, dass es inhaltlich auf diese gegebene Vielfalt eingeht und dafür sorgt, das alle Bürger durch angemessene Möglichkeiten der Partizipation tatsächlich zu ihrem Recht kommen, am kulturellen Leben teil zu nehmen, entsprechend dem aktuellen Menschenrechtsabkommen (der UNO): "The right to take part in cultural life can be characterized as a freedom. In order for this right to be ensured, it requires from the State party both abstention (i.e., non-interference with the exercise of cultural practices and with access to cultural goods and services) and positive action (ensuring preconditions for participation, facilitation and promotion of cultural life, and access to and preservation of cultural goods)."[91]

---

[90] vgl. Wimmer, Michael: *Kultur und Demokratie* (2011), S.18.

[91] General Comment No. 21: *Right of everyone to take part in cultural lief* (Art. 15, para 1 (a), of the International Covenant on Economic, Social and Cultural Rights) vom 21. Dezember 2009: http://www.humanrights.ch/de/Instrumente/UNO-Organe/CESCR/GC/idart_7804-content.html

Das Phänomen der 'Demokratisierung' in der Kulturpolitik in der Postmoderne bewirkte, dass in kulturpolitischen Debatten Begriffe wie Multikulturalität, Diversität und soziale Gerechtigkeit regelmäßig angesprochen werden, mit dem Ziel, dass *Kultur* nicht mehr nur den sozial besser situierten Gesellschaftsschichten zugänglich ist.[92] Die Kritik am Demokratisierungsprozess weist aber auch darauf hin, dass zwar theoretisch die Möglichkeit bestehe, individuell aus den unterschiedlichsten Kulturpraktiken auszuwählen, aber diese individuelle Wahlmöglichkeit nach wie vor sozial und ideologisch determiniert bleibt.[93] Der staatliche Kulturbetrieb hat sich im Zuge der Reform und laut aktueller Agenda des Kulturrats neben dem dominanten Bildungsauftrag auf jeden Fall stärker auf interkulturelle, internationale und interdisziplinäre Aufgaben im Sinne von 'Cultural Diversity' ausgerichtet. Inwiefern wird diese soziokulturelle Vielfalt in den kulturellen Institutionen tatsächlich berücksichtigt? Aus einer Pressemitteilung am 30.09.04, im Zuge eines Treffens der UNESCO-Konvention zum Schutz kultureller Inhalte und künstlerischer Ausdrucksformen, geht die Befürchtung hervor, dass Kulturpolitik zum 'bloßen Anhängsel von globalisierter Wirtschaftspolitik' und 'Kunst zu einer Ware oder Dienstleistung degradiert' wird, die 'sich rechnen muss'.[94]

> "Kunst und Kultur dürfen nicht auf einen Wert als Handelswaren und Dienstleistungen reduziert werden. Kulturpolitisches Ziel muss die Vielfalt des kulturellen Ausdrucks sein."[95]

Es ist bis heute recht umstritten, ob multikulturelle Inhalte und unkonventionelle künstlerische Positionen ausreichend in die Förderentscheidungen einbezogen werden. Es hat aktuell den Anschein, als konzentrierten sich die repräsentativen Einrichtungen nach wie vor

[92] vgl. Pausch, Claudia: *Die Freiheit der Kunst. Kulturpolitik in Österreich seit 1982* (1996), S.15.
[93] vgl. ebda. S.15.
[94] siehe Agenda des österr. Kulturrates: http://kulturrat.at/agenda/cd/ (Pressemitteilung am 30.09.04)
[95] Zit. ebda.

auf das traditionelle Kulturbild, da es das Image der Kulturnation prägt. Schließlich profitieren Tourismus und Wirtschaft sehr von der österreichischen Repräsentationskultur mit ihrem reichen kulturellen Erbe und dem traditionalistischen Kunstverständnis.[96]

Offenbar ist die aus den frühen kulturpolitischen Forderungen entstandene Erweiterung des Kulturbegriffs hinsichtlich der Pluralität der gesellschaftlichen Interessen und dem damit einhergehenden Grundgedanken 'Kultur für alle' als Auflehnung gegen ein elitäres Kulturverständnis, für die heutige politische Praxis nicht (mehr) verbindlich, obwohl der Zuwachs der kulturellen Dimensionen in unzähligen sozial- und kulturwissenschaftlichen Diskursen in Bezug auf die gesellschaftliche Entwicklung bestätigt werden. Die ideologischen RepräsentantInnen des Kulturbetriebs stehen dem Demokratieverständnis eher skeptisch gegenüber, deren Vertreter auf eine politisch gleichberechtigte Interessensaustragung innerhalb des öffentlichen Kulturbereichs hin drängen, und spielen weiterhin den Ethos der österreichischen 'Kulturgroßmacht' in den Mittelpunkt und lobbyieren die wertebasierte Traditionspflege.[97] Doch fest steht, dass sich der menschliche Fortschritt gerade durch die wissenschaftlichen und technologischen Errungenschaften sowie gesellschaftspolitischen Diskurse vollzieht, weshalb die Ausgrenzung von modernen Umsetzungsstrategien von Kulturprojekten und neuen Artikulationsformen wie künstlerischen Innovationen aus dem öffentlichen Kulturbereich eigentlich undenkbar ist. Jedoch scheinen sich die staatlichen Maßnahmen des traditionellen Kulturbetriebs seit der Überlegenheit neokonservativer Gesellschaftsmodelle mehr an der marktwirtschaftlichen Ausrichtung dieses ursprünglichen Anspruchs einer 'Kultur für alle' zu orientieren.[98]

[96] vgl. Rothauer, Doris: *Kreativität und Kapital. Kunst und Wirtschaft im Umbruch* (2005), S.166.
[97] vgl. Wimmer, Michael: *Kultur und Demokratie* (2011), S.48.
[98] vgl. ebda. S.33-35.

Die kulturelle Praxis einer Gesellschaft ist immer auch Spiegelbild ihrer Situation, die heute zunehmend auf Individualisierung und Kommerzialisierung ausgerichtet wird. [99] Nutzungs- und verwertungsorientierte Intentionen (kapitalistische Kräfte) wirken unbestreitbar auch in die kulturpolitischen Entscheidungen hinein. Die Reformbemühungen und Alternativentwürfe der Kulturpolitik aus den vergangenen Jahrzehnten sind bereits durch den Trend der Ökonomisierung des Kulturbereichs und eine 'Kulturpolitikwirtschaft' verdrängt worden.[100] Es ist nicht neu, dass der Politik vorgeworfen wird, den Kulturbetrieb für eigene Zwecke zu instrumentalisieren. Heute werden aber besonders die kommerziellen Faktoren bzw. verstärkt ökonomische Strategien der Kulturpolitik in Frage gestellt, welche vordergründig auf Prestige und finanziellen Profit ausgerichtet sind. Obwohl Finanzierungsmittel aus dem privaten wie öffentlichen Sektor in alle Bereiche des Kulturbetriebs fließen, betrifft diese Anklage daher in erster Linie die staatlich subventionierten Häuser, da diese im hohen Maße Einfluss auf die kommunale Kulturpolitik und Kulturförderung nehmen. Es wird den kulturpolitischen Entscheidungsträgern vorgeworfen, dass von ihrer Seite zu wenig anerkannt wird, dass letztlich das große ehrenamtliche Engagement der Zivilgesellschaft in Form von zahlreichen kulturellen Vereinen, regionalen Initiativen, Stiftungen und Kunstmäzenatentum sowie die autonome Kulturarbeit die breite kulturelle Vielfalt und Bildung des Landes ermöglicht.[101]

3.3.2. Zum Verhältnis von Kulturpolitik, Wirtschaft und Gesellschaft

Tatsächlich lässt sich im Feld der Kultur das Zusammenwirken von Staat, Markt und Zivilgesellschaft verorten.[102] Daher umfasst dieser Bereich auch sehr unterschiedliche Erwartungshaltungen. Die vielen

[99] vgl. Bendixen, Peter: *Einführung in die Kultur- und Kunstökonomie* (1998), S.52.
[100] vgl. Wimmer, Michael: *Kultur und Demokratie* (2011), S.22-23.
[101] vgl. ebda. S.216.
[102] vgl. ebda. S.17.

verschiedenen Akteure des Kulturbetriebs handeln aus den individuellen Motivationen heraus, weshalb sich einerseits vielfältige Beziehungen ergeben, es aber andererseits auch zu massiven Interessenkonflikten kommt.

Wie genau funktioniert die Interaktion zwischen der Politik, der Wirtschaft und den Institutionen? Es wurde festgestellt, dass die Kräfte der österreichischen Institutionen und die jeweilige Führungs- und Verwaltungspraxis die Wirksamkeit der gesetzlichen Regelungen zu unterdrücken wissen, weshalb diese gesetzlichen Bestimmungen meist nicht über den symbolischen Wert hinausgehen. Das bewirkt 'die Kontinuität eines institutionellen Verwaltungshandelns, das die kulturpolitischen Handlungsspielräume in Wien im Wesentlichen definiert'. [103] Die herrschende Verwaltungslogik des österreichischen Kulturbetriebs, welche historisch gesehen von der imperialistischen Repräsentation von Kunst und Kultur ausging, schloss die Bürger auch weit nach dem Ende der Monarchie aus den politischen Entscheidungsfindungen aus. Die Infrastruktur dieser dominanten staatlichen Kulturverwaltung wirkt bis in die heutige Zeit hinein, wie das Fehlen der Veränderungsbereitschaft mancher Institutionen beweist.[104] Es fand jedoch in den vergangenen Jahren eine Umwandlung der Organisationsstrukturen der Institutionen statt. Mit der neuen 'Kulturbetrieblichkeit' wurde den Kunst- und Kulturinstitutionen u. A. mehr Autonomie in der Führung, verschiedene Modernisierungseffekte und mehr Transparenz im Rechnungswesen versprochen.[105] Die neuen kulturpolitischen Rahmenbedingungen haben diesen Zuspruch der Autonomie aber nicht an konkrete und überprüfbare Vorgaben gebunden, sodass das Management der Institutionen mit dem öffentlichen Zuschuss weitgehend uneingeschränkt die eigenen Interessen verfolgen kann.[106]

[103] Wimmer, Michael: *Kultur und Demokratie* (2011), S.199.
[104] vgl. ebda. S.199-200.
[105] vgl. ebda. S.201.
[106] vgl. ebda. S.202

> "Förderkriterien orientieren sich nicht mehr an sozial- oder gesellschaftspolitischen Zielsetzungen, sondern an wirtschaftlichen. Qualität, Professionalität, Internationalität werden gefragt und belohnt. Die rechtliche Verselbstständigung und Selbstverwaltung von Kultureinrichtungen und die Etablierung von Kulturmanagement sind die neuen kulturpolitischen Ziele."[107]

Die neue Rechtsform der „Vollrechtsfähigkeit" ermöglichte den großen Kultureinrichtungen die eigenständige Wirtschaftsführung, die ihren Erfolg seither 'nicht nur an möglichst beeindruckenden BesucherInnenzahlen und damit einer möglichst effizienten Nutzung von Fördermitteln sondern auch am Umfang des Einwerbens von zusätzlichen Sponsormitteln bemisst während die Bewertung der künstlerischen Qualität zunehmend an Bedeutung zu verlieren scheint.' [108] Die Unsicherheit wird hier offenbar, dass sich die Institutionen ohne Kontrollmechanismen bei Subventionsvergaben mehr an Prestige und Wettbewerbsfähigkeit orientieren und die Kulturbedürfnisse von Menschen viel zu verkürzt auf populäre und kommerzielle Kulturangebote beschränken und diese Ausrichtung schlicht mit der durch die Kaufkraft 'bewiesenen' Nachfrage rechtfertigen.[109]

> "Das aber bedeutet, dass der staatlichen Kulturpolitik auch im Rahmen der neuen organisationellen Bedingungen keine strukturelle Verbesserung zur institutionellen Steuerung zugewachsen sind. Das Resultat ist der Fortbestand der bestehenden Selbstreferentialität der Kunst- und Kultureinrichtungen, die sich weniger an den wenn auch jetzt gesetzlich gefassten, so doch weiterhin unverbindlichen Vorgaben der Kulturpolitik, sondern immer mehr an den Vorgaben des Marktes orientiert, die zunehmend über die Angebotsentwicklung

[107] Rothauer, Doris: *Kreativität und Kapital. Kunst und Wirtschaft im Umbruch* (2005), S.169.
[108] Wimmer, Michael: *Kultur und Demokratie,* S.258.
[109] vgl. Bendixen, Peter: *Geld und Kunst. Wer braucht wen?* (2000), S.88.

entscheiden."[110]

Besonders Marcuse thematisierte die Gefahr von Kultur in der Funktion eines politischen Mediums der Herrschaft und wies auf das Problem des politisch-ökonomischen Funktionswandels der Kunst im autoritären Spätkapitalismus hin. Zuvor hätte die Kunst zumindest noch eine ideologische und utopische Funktion in der (hoch-)bürgerlichen Gesellschaft gehabt, wo alle Träume einer besseren Welt in einer intellektuellen, nicht ‚materiellen' Kultur ‚aufbewahrt' werden konnten.[111] Auch Horkheimer und Adorno warnten in ihrer *Kritischen Theorie* vor 'der vollendeten Durchkapitalisierung der Kultursphäre', sobald die ästhetische Produktion und Rezeption den Bedürfnissen der Wirtschaft radikal untergeordnet werden.[112]

Aus historischer Sicht und im Hinblick auf gesellschaftliche Entwicklung im Allgemeinen hat jede Zeit bestimmte Strukturen und Leitbilder in Politik und Wirtschaft hervorgebracht. Im Laufe des 20. Jahrhunderts stand Kultur der Politik und der Wirtschaft noch als Gegenbegriff gegenüber und wollte der modernen industriellen Entwicklung entgegen wirken. Die kulturpessimistischen Vertreter des Kulturbetriebs versuchten die homogenisierten Wirkungen des ökonomischen Handelns zu bekämpfen und den Kulturbereich der Marktlogik zu entziehen. Die Reformvorschläge der 1970er Jahre wollten speziell mit Hilfe von öffentlicher Förderung dafür sorgen, dass die Kultureinrichtungen nicht den hauptsächlich wirtschaftlichen Parametern des Managements ausgeliefert sind, konnten jedoch letztendlich die zunehmende Durchdringung des Kulturbetriebs von kapitalistischen Wertvorstellungen durch den wachsenden Wettbewerb unter den Nationalökonomien nicht verhindern.[113]

[110] Wimmer, Michael: *Kultur und Demokratie* (2011), S.203.
[111] vgl. Dubiel, Helmut: *Kritische Theorie der Gesellschaft: eine einführende Rekonstruktion von den Anfängen im Horkheimer-Kreis bis Habermas* (1992), S.31.
[112] vgl. ebda. S.34.
[113] vgl. Wimmer, Michael: *Kultur und Demokratie* (2011), S.257-258.

Lange Zeit war die Kulturpolitik durch öffentliche Aufgaben bestimmt und orientierte sich prinzipiell nicht an spezifischen zivilgesellschaftlichen und wirtschaftlichen Interessenlagen. Doch folgte auf die Veränderungen der gesellschaftlichen, ökonomischen und politischen Verhältnisse die Hinwendung zu privaten und privat-wirtschaftlichen Interessen. Die modernen Public-Private-Partnership-Modelle zur Finanzierung der Kultureinrichtungen sowie das zunehmende ehrenamtliche Engagement der Bürger bei kulturellen Initiativen führten zu einer stärkeren Einbindung nicht-staatlicher Akteure und zugleich zu einer Veränderung in der Selbstwahrnehmung der staatlichen Verantwortung.[114] Im Rahmen der Reformen der Wirtschaftspolitik begann sich eindeutig auch der Kulturbereich vorrangig auf die *culture industries* zu fokussieren.[115] Die Anforderungen und Ziele der Kunst- und Kulturinstitutionen haben sich dahingehend verändert, dass sie heute als Unternehmen mit eigener Standort-PR-Politik im (globalisierten) Wettbewerb mit anderen Wirtschaftsunternehmen stehen und zudem einem Bildungsauftrag gerecht werden und sich als unverzichtbarer Teil der Kulturlandschaft positionieren müssen. Diese moderne Unternehmenskultur schuf neue Bedingungen für die Produktions- und Arbeitsweisen im Kulturbetrieb. Die verstärkte kommerzielle Ausrichtung riskiert aber auch den Verlust seiner Integrität gegenüber dem Wirtschaftsbereich. Kultur und Wirtschaft sind zwar fraglos aufeinander angewiesen, müssen sich jedoch in ihrem Wirkungskreis deutlich von einander abheben können, wenn noch von Kultur als eine gesellschaftliche Sphäre ausgegangen wird, die nicht prinzipiell auf ökonomische Ziele ausgerichtet sein soll, sondern die sich reflexiv und kritisch mit fundamentalen Fragestellungen der Gegenwart auseinandersetzt. Ist es nun die primäre Aufgabe der Kulturpolitik die Kulturförderung nach dem Wertschöpfungsauftrag auszurichten, die Qualität und Vielfalt der Kunst- und Kulturproduktion zu wahren und sie vor ökonomischer

[114] vgl. Wimmer, Michael: *Kultur und Demokratie* (2011), S.215.
[115] vgl. ebda. S.258.

Vereinnahmung zu schützen oder soll sie vordergründig sicher stellen, dass sich Institutionen wirtschaftlich rechnen und erfolgreich den Kulturstandort Wien stärken?

> "Zwar wurde stets betont, welchen Beitrag die gemeinnützige Kultur für die Kulturwirtschaft leistet, aber kaum hinterfragt, welche gegenseitigen Wechselwirkungen mit dem öffentlichen Kulturbetrieb und der Kulturpolitik entstehen und welche Folgen daraus erwachsen."[116]

Heute werden Kulturpolitik und Wirtschaftspolitik tatsächlich allzu leicht vermischt wahrgenommen, weshalb viele Kunstschaffende befürchten, dass neben den traditionellen Kulturangeboten nur die Kreativwirtschaft als Alternative bleibt. [117] Die Kulturpolitik steht daher vor der Herausforderung, auf die Angst vor der Kommerzialisierung des Kunst- und Kulturbereichs zu reagieren und diese ideologische Kluft zwischen dem öffentlichen Kulturbetrieb und der Kulturwirtschaft zu bewältigen. Als Lösungsansatz wird vorgeschlagen, die Kulturwirtschaft wieder viel mehr konkret aus der Perspektive einer eigenständigen Kulturpolitik zu betrachten und nicht bloß im Kontext der Wirtschaftsförderung, der Verwaltung, der sozialen Ausrichtung oder rein beschäftigungspolitisch zu bearbeiten.[118]

Infolge der fundamentalen Veränderungen der Strukturen und Parameter des Kulturbetriebs in Richtung 'Nutzbarmachung' einerseits und der zunehmenden Komplexität gesellschaftlicher Prozesse andererseits, ist es nicht verwunderlich, dass der öffentliche kulturpolitische Diskurs in den vergangenen Jahren das politische Handlungsfeld problematisiert und eine viel transparentere und einbindende Kulturpolitik eingefordert

---

[116] Schmitz, André: *'Kulturwirtschaft'. Thema der Kulturpolitik,* in Kulturpolitische Mitteilungen • Nr. 119/ IV 2007 (12.04.2013) http://www.kupoge.de/kumi/pdf/kumi119/kumi119_36.pdf (24.08.2013)

[117] vgl. Rothauer, Doris: *Kreativität und Kapital. Kunst und Wirtschaft im Umbruch* (2005), S.172.

[118] Wimmer, Michael in der VO+UE *Aktuelle Strömungen in der österreichischen Kultur- politik – mit besonderer Berücksichtigung von Theater-, Film- und Medienpolitik*, am Institut für Theater-, Film- und Medienwissenschaft Wien, am 08.04.2013.

hat. Wer Subventionen erhält und mit welchen Argumenten eine Bewilligung öffentlicher Förderung einhergeht, wird heute stärker kontrolliert, damit die Nachvollziehbarkeit und die Verteilungsgerechtigkeit der Entscheidungen gewährleistet werden kann. Nun sind zwar inzwischen alle Förderkriterien online in einem Förderungskatalog des Bundesministeriums einsehbar, wo auch die Zusammenstellung der Jury und Beiräte sowie die von ihr getroffene Auswahl der Projektanträge im Kunstbericht abrufbar sind, doch wird öffentlich nicht zur Diskussion gestellt, ob sich die traditionellen Maßnahmen und Handlungsweisen der Kulturpolitik (siehe aktuelles Kunstförderungsgesetz) – wie beispielsweise bestehende Instrumente und Richtlinien zur Förderung der Kunst- und Kulturproduktion – bewährt haben.

Auf Grund des sehr dominanten Demokratieverständnisses der österreichischen Kunst- und Kulturschaffenden treten diese mit ihren Forderungen regelmäßig an die Regierung heran, werden jedoch nicht direkt in die Entscheidungsprozesse der Politik eingebunden.[119] Die Mitglieder der kulturellen Initiativen, Vereine und Non-Profit Organisationen sowie viele freischaffende Künstler (er)kennen die aktuellen Problemfelder in Wien und fordern daher mehr Demokratisierung und Emanzipation für die Aktivitäten der Kunst- und Kulturschaffenden innerhalb des öffentlichen Kulturbetriebs. Wieso sollten die Ziele und Entscheidungen der Kulturpolitik nicht stärker in Einbezug der Allgemeinheit hinterfragt werden gerade weil sie im Auftrag der Gesellschaft handelt? Die Kulturpolitik bedarf nicht besonderer Schonung, sondern einer kritischen Diskussion.[120]

[119] vgl. Rothauer, Doris: *Kreativität und Kapital* (2005), S.167-168, 176.
[120] vgl. Schulze, Gerhard: *Die Erlebnisgesellschaft: Kultursoziologie der Gegenwart* (2005), S.514.

3.3.3. Die Rahmenbedingungen der Kunstproduktion

Der Wiener Kulturbetrieb ist vor allem geprägt durch die starke Selbstorganisation der Kunstschaffenden und ihre Netzwerke und Plattformen, einen hohen Anteil an Freelancern und die offenen kulturpolitischen Diskurse, an welchen sich die Mitglieder zahlreicher Künstlervereinigungen und Interessenvertretungen beteiligen.[121] Neben vielen verschiedenen Berufsverbänden freischaffender Künstler engagiert sich besonders die *IG Kultur Österreich*, ein Netzwerk der freien und autonomen Kulturarbeit, für den öffentlichen kulturpolitischen Diskurs. Mit ihren Kompetenzen der Rechtsvertretung und Beratung bei allen Steuer-, Förder- und Versicherungsangelegenheiten unterstützt sie regionale Kulturinitiativen und bemüht sich um die allgemeine Verbesserung der Arbeitsverhältnisse für Kunst- und Kulturschaffende[122] sowie für Ideen des politischen Antirassismus, des nichtidentitären Feminismus, des Antifaschismus und des Antikapitalismus.[123] Ihre Mitglieder wollen im öffentlichen kulturpolitischen Diskurs, in zahlreichen Symposien und über ihre Zeitschrift *kulturrisse*, aktuelle Problemzonen und Strategien der autonomen Kulturarbeit in Österreich aufzeigen und versuchen, mit ihren reformatorischen Gedanken festgesetzte Strukturen zu verändern.[124]

> "Die Fragen nach den gesellschaftlichen Wirtschafts-, Arbeits- und Machtprozessen sollen ausgeblendet werden. Für die Kulturinitiativen würde das bedeuten, daß sie zwar ihren kleinen aufmüpfigen Part spielen dürfen, aber nur, wenn sie sich im großen und ganzen den etablierten, herrschenden Spielregeln nicht widersetzen."[125]

---

[121] vgl. Rothauer, Doris: *Kreativität und Kapital* (2005), S.167-168, 176.
[122] vgl. Wimmer, Michael: *Kultur und Demokratie* (2011), S.245-246.
[123] siehe Hopepage der IG-Kultur: http://igkultur.at/ueber/leitbild/leitbild (03.03.2013)
[124] vgl. Schmidt, Heide: *Für die Überwindung der Diskursunfähigkeit durch Kunst und Kulturarbeit*, in: Raunig, Gerald (Hg.): *Kunsteingriffe. Möglichkeiten politischer Kulturarbeit* (1998), S.22.
[125] Petrovic, Madeleine: *Politische Eingriffe sind notwendig*, in: Raunig, Gerald (Hg.): *Kunsteingriffe. Möglichkeiten politischer Kulturarbeit* (1998), S.16.

Die Dokumentation des Kunsteingriffe- Symposiums der *IG Kultur Österreich* im Jahre 1998 zeigt kulturpolitische Fragestellungen auf, die sowohl die damalige Stimmung trafen, aber auch sehr aktuelle Brennpunkte thematisierten. Die Debatte demonstrierte die allgemeine Unzufriedenheit mit den traditionellen Zugängen zur Kulturpolitik und kritisierte u. A. das Abhängigkeitsverhältnis von Kunstproduktion und Politik. Pickel-Herk fasst die Problematik dahingehend zusammen, dass die politische Positionierung in einem Spannungsverhältnis zur nötigen Autonomie der Kulturinitiativen und der Kunst stehe; dieses Spannungsverhältnis jedoch unvermeidlich sei und daher ausgehalten und auch immer wieder diskutiert werden muss. Schließlich gäbe es dafür keine Patentlösung, da der Widerspruch zwischen politischer Positionierung und Autonomie notwendig und unauflöslich sei.[126]

Diese polarisierende Diskussion um Aufgabenfeld und Ausrichtung der Kulturpolitik hat zunehmend an Bedeutung gewonnen. Hauptsächlich reflektieren die verschiedenen Beiträge die Rahmenbedingungen des österreichischen Kunst- und Kulturbetriebs – seine finanzielle Ausstattung, den Einflussbereich der Politik, die Förderkriterien, die fehlende Transparenz bei Entscheidungsfindungen sowie die teilweise schwierigen Arbeitsverhältnisse für Kunst- und Kulturschaffende. Es folgten Forderungen zu mehr Dialog zwischen Politik und Kunst- und Kulturszene, Ausbau der Vielfalt, die freie künstlerische Entfaltung sicherzustellen, verstärkte Förderung von emanzipatorischer, gesellschaftskritischer Kunst und Kultur sowie die Offenlegung der Motive von der Kulturpolitik gegenüber ihren Entscheidungsprozessen und den Verzicht auf fragwürdige Machtakkumulationen.[127] Im Bezug auf die Förderentscheidungen der Kulturpolitik schlug Pickl-Herk in seinem *Verwaltungsreformkonzept* eine neue Geschäftsordnung für die Beiräte vor, in welcher im Sinne von mehr Transparenz u. A. "das Entscheidungsprocedere, klare Unvereinbarkeitsregeln, eine Frist für die

[126] vgl. Pickl-Herk, Reinhard: *Kulturverwaltung. Gnadenhalber gebender oder serviceorientierter Staat?,* in: Raunig, Gerald (Hg.): *Kunsteingriffe. Möglichkeiten politischer Kulturarbeit* (1998), S.230.
[127] vgl. Petrovic, Madeleine/Peter Marboe: in *Politische Eingriffe sind notwendig*, in: Raunig, Gerald (Hg.): *Kunsteingriffe. Möglichkeiten politischer Kulturarbeit* (1998), S.17,28,30.

Behandlung von Anträgen, eine Frist für die Auszahlung der Förderung nach erfolgter Beiratsentscheidung, [...] sowie das Recht der KünstlerInnen auf ein Hearing vor dem Beirat, der dabei seine Entscheidungen rechtfertigt und Rechenschaft ablegt, festgehalten sind." [128] Diese Veränderungen in den Strukturen könnten mehr Finanzierungssicherheit für große kulturelle Institutionen schaffen, ineffiziente Strukturen und Verwaltungshierarchien, welche von politischen Interessen abhängig sind, abbauen und mehr Fördergelder auf zeitgenössische Künstler und innovative Institutionen sowie auf die Infrastruktur von Kulturinitiativen und kleinen Gruppen verteilen.[129]

Es lässt sich feststellen, dass sich das Handlungsfeld der Kulturpolitik äußerst komplex gestaltet. In Bezug auf die Kunstproduktion liegt es im Speziellen in ihrer Verantwortung, die künstlerischen Entwicklungen zu fördern, Räume zur Produktion und Präsentation sowie Foren für Diskussion und Austausch zur Verfügung zu stellen und weiters bei den Menschen das Interesse für Kunst zu wecken und sie zur aktiven Teilnahme am kulturellen Geschehen zu motivieren. Kulturpolitik muss die richtigen Bedingungen schaffen, was aber zu einem permanenten Konflikt um die Aufteilung des begrenzten Budgets führt. Die verschiedenen Ausstellungshäuser brauchen Geld, um ihre Programme, künstlerische Projekte und Veranstaltungen zu realisieren und sind daher auch abhängig von öffentlichen oder/und privaten Förderungen. Da das jährliche Kulturbudget die anfallenden Kosten niemals decken kann, beteiligen sich auch Sponsoren und Mäzene als Geldgeber an der Förderung von Künstlern und Projekten.

Mit *Initiativen Wirtschaft für Kunst* und mit *KulturKontakt Austria* im Auftrag vom *bm:ukk* als staatliche Kunstförderung gibt es in Wien zwei Institutionen als Anreiz für private Kunst- und Kulturfinanzierung. Letzteres entwickelte sich von einer Anlaufstelle zur Vermittlung von künstlerischen Projekten an Sponsoren zur zentralen Agentur des Bundesministeriums für Kulturvermittlung und Bildungskooperationen.

[128] Pickl-Herk, Reinhard: *Kulturverwaltung. Gnadenhalber gebender oder serviceorientierter Staat?,* in: Raunig, Gerald (Hg.): *Kunsteingriffe. Möglichkeiten politischer Kulturarbeit* (1998), S.229.
[129] vgl. ebda. S.229.

Beide Stellen sind inzwischen mehr als eine Ergänzung zur öffentlichen Finanzierung; sie sehen die Kunst- und Kultureinrichtungen die Notwendigkeit neben der staatlichen Förderung als reine Basisfinanzierung zusätzliche Leistungen über privates Sponsoring zu decken.[130]

Auf Grund der geteilten Finanzierung der Kunst- und Kulturproduktion durch den staatlichen und den privaten Stiftungssektor ist die Kulturpolitik im Hinblick auf die Notwendigkeit einer Öffentlichkeit bzw. einer gesellschaftlichen Umgebung dahingehend besonders gefragt, die geistigen wie produktiven 'Freiräume' zu schaffen, die nicht auf den operativen Bereich der Wirtschaft ausgerichtet sind, sondern in welchen auch 'neue' innovative Kunstformen wahrgenommen, gefördert und beflügelt werden können.[131]

Doch wer wird nun vom Staat gefördert, wer entscheidet über die Vergabe der öffentlichen Gelder und wer bestimmt die Kriterien? Bendixen beschreibt die 'Kultur' als Zivilisation konstituierend und repräsentierend und sie sei daher als allgemeines Gut anzusehen. Sie lebe von ihrer Überzeugung, mit einem klaren Anspruch auf Kunst. Die Kultur- Politik sollte sich daher den Inhalt betreffend in den Kunst- und Kulturbereich auch nicht einmischen.[132] Die Einrichtungen müssten selbst über ihre öffentlichkeitsgestaltenden Aktivitäten entscheiden und auch die thematischen Schwerpunkte und die Kompetenzen festlegen dürfen. Die Kulturpolitik soll auch nicht die Qualitätskriterien bestimmen, nach denen die kulturellen und künstlerischen Ergebnisse bemessen werden, sondern sie sorgt lediglich für die angemessenen Rahmenbedingungen.[133] Nun stellt sich die Frage, wie weit im kulturpolitischen Alltag z.B. in der staatlichen Kunstförderung ein demokratischer Konsens entsprechend ihrer Regierungsform angestrebt bzw. tatsächlich gelebt wird.

---

[130] vgl. Wimmer, Michael: *Kultur und Demokratie* (2011), S.259,260.
[131] vgl. Bendixen, Peter: *Einführung in das Kultur- und Kunstmanagement*, S.88.
[132] vgl. Bendixen, Peter: *Geld und Kunst. Wer braucht wen?* (2000), S.158-159.
[133] vgl. ebda. S.153

> "Modern democracy's specificity lies in the recognition and legitimation of confllict and the refusal to suppress it by imposing an authoritarian order. Breaking with the symbolic representation of society as an organic body – which was characteristic of the holist* mode of social organization – a democratic society acknoledges the pluralism of values, the 'disenchantment of the world' diagnosed by Max Weber and the unavoidable conflicts that it entails."[134]

Es besteht kein Zweifel, dass die Wirkung der Kunst – als ein besonderes menschliches Potential, als eine Erkenntnismethode, als Reflexions- und Kommunikationsinstrument – einen hohen Wert für die Gesellschaft im Allgemeinen hat. Von essentieller Bedeutung ist aber auch die wirtschaftliche Dimension im Hinblick auf die Notwendigkeit ihrer *Ver-wirklichung*, da für die Produktionsmittel sowie die Möglichkeiten der Veröffentlichung gesorgt werden muss.[135] Die Problematik besteht wohl darin, dass sich die künstlerische Leistung schwer in einem konkretem Wert einschätzen und sich oft im Voraus nicht beweisen lässt, da diese meist erst im Entstehungsprozess oder am Ergebnis ersichtlich wird. Die Kunstförderung muss daher berücksichtigen, dass sich innovative und geistig-künstlerische Positionen erst aufbauend entfalten und daher einen gewissen 'Freiraum' benötigen und weiters, dass Ergebnisse im Einzelnen etwas erfolgreich bestätigen, aber eben auch einmal etwas misslingen bzw. fehlschlagen kann.[136]

> "Ohne Irritation und ohne Risiko des Scheiterns kann nur Bestehendes bestätigt werden. Andererseits liefert die – gerade in Wien allseitig kultivierte – Tradition allzu zwangsläufigen Scheiterns einen anspornenden Gegenpol."[137]

---

[134] Mouffe, Chantal: *On the political* (2005), S.30. *holistic ?

[135] vgl. Haschek, Helmut: Kunst und Wirtschaft. Versuch zur Ortung eines neuen Bezugsverhältnisses, in: Haschek, Helmut/Klaus Albrecht Schröder/Sedlaczek Robert/Christian Reder (Hg.): *Kunst und Wirtschaft* (1987), S.35.

[136] vgl. Bendixen, Peter: *Geld und Kunst. Wer braucht wen?* (2000), S.158.

[137] Reder, Christian: *Geldgeben und Wahrnehmen. Über Möglichkeiten zur Klimabelebung*, in: Haschek, Helmut/Klaus Albrecht Schröder/Sedlaczek Robert/Christian Reder (Hg.): *Kunst und Wirtschaft* (1987), S.13.

Daher ergeben sich folgende Fragestellungen: Inwieweit kommt die Kulturpolitik dieser besonderen Anforderung nach (oder eben nicht), wenn sie die Schwerpunkte und Ausrichtung der Rahmenbedingungen des Kunstbetriebs bestimmt? Als entscheidende Aufgabe der Kulturpolitik sei es laut Heide Schmid, Strategien zu entwickeln, die das Selbstverständnis der Künstler fördert und außerdem Räume zu bieten, damit engagierte Kunst überhaupt erst entstehen kann.[138] Da hier die politisch engagierte Kunst gemeint ist, sei an dieser Stelle auch bemerkt, dass die soziale Funktion sowie das kommunikative Potential die Kunst zwar ausmachen, jedoch sie nicht dazu verpflichtet werden sollte, politische Verantwortung zu tragen.

> "Sie [die Kunst] soll nicht dauernd mit inhaltlichen Vorgaben belastet, sondern von freier Entfaltung, von Phantasie und Kreativität geprägt sein [...] Kultur und Kulturpolitik sind immer auch ein Ergebnis eines gesellschaftlichen Prozesses, und die Auseinandersetzung mit der Kunst, den Künstlern, ist dafür die wichtigste Basis, und darum soll sich die Kulturpolitik kümmern."[139]

Seit über 30 Jahren ist die 'Freiheit der Kunst' als eigenständiges und vom Recht auf freie Meinungsäußerung unabhängiges Grundrecht in der österreichischen Verfassung manifest. Das *Bundesverfassungsgesetz* (BGBl 1982 Nr 262) verkündete im Jahre 1982: "Das künstlerische Schaffen, die Vermittlung von Kunst sowie deren Lehre sind frei [...]"[140] und versichert weiters "[...] den Schutz des künstlerisch Schaffenden gegenüber staatlichen Eingriffen jeglicher Art".[141] Der Staat darf sich nach der neuen Verordnung weder hinsichtlich der Methoden, Inhalte

[138] vgl. Schmidt, Heide: *Für die Überwindung der Diskursunfähigkeit durch Kunst und Kulturarbeit*, in: Raunig, Gerald (Hg.): *Kunsteingriffe. Möglichkeiten politischer Kulturarbeit* (1998), S.21-22.
[139] Marboe, Peter: *Mehr Kultur in die Politik, weniger Politik in die Kultur, in: Raunig*, Gerald (Hg.): *Kunsteingriffe. Möglichkeiten politischer Kulturarbeit* (1998), S.30.
[140] vgl. Kunstfreiheit nach dem Bundesverfassungsgesetz vom 12.5.1982 (BGBl 1982 Nr 262), S.1: http://www.advoc.at/fileadmin/user_upload/THEMEN/THKunstfreiheit.pdf (03.04.2013)
[141] vgl. ebda. (03.04.2013)

und Tendenzen der künstlerischen Tätigkeit und auch nicht in Bezug auf den Werkbereich und die Lehre der Kunst einmischen. Dieser will 'die kommunikative Vermittlung der Kunst oder die Darbietung des Kunstwerkes im Rahmen der allgemeinen Kommunikationsmittel' und 'die Freiheit des Wirkbereiches' sowie die künstlerische nicht-wissenschaftlichen Lehre im Sinne der Wissenschaftsfreiheit sicherstellen.[142]

Das Grundrecht der Kunst auf Freiheit impliziert jedoch nicht ein Recht auf Förderung, da nicht jede Kunstproduktion gleichermaßen gefördert werden kann und damit in dieser Hinsicht der Willkür der kulturpolitischen Entscheidungsinstanzen unterliegt, wenn auch diese mit ihrer Auswahl nicht beanspruchen dürfen, mitzuentscheiden, *was* Kunst *ist*.[143]

Allerdings kümmert(e) sich die Kunst, laut Manfred Wagners These, prinzipiell nicht um die Staatsform. Jedoch wird diese für sie konstitutiv, wenn sie vehement in die Kunstangelegenheiten eingreift, wie das bereits mit der Herstellung der Rahmenbedingungen geschieht.[144]

3.3.4. Die Kunst- und Kulturvermittlung

Die Vermittlung von Kunst und Kultur lässt geistig-kulturelle Räume entstehen, welche für die Öffentlichkeit zugänglich und erfahrbar sind.[145] Sie ist offiziell ein Interesse des staatlichen Bildungsauftrags und inzwischen ein stärker beachteter Bereich in der Politik. Im Sinne von 'kultureller Bildung' werden heute mehr Projekte und Veranstaltungen zur Vermittlung von Kunst und Kultur gefördert und gezielt die auf diese Aufgabe spezialisierte Kulturpädagogik eingesetzt, um die Einbindung aller Gesellschaftsschichten zu unterstützen bzw.

[142] vgl. Kunstfreiheit nach dem Bundesverfassungsgesetz vom 12.5.1982 (BGBl 1982 Nr 262), S.1: http://www.advoc.at/fileadmin/user_upload/THEMEN/THKunstfreiheit.pdf (03.04.2013)

[143] vgl. Pelinka, *Anton: Demokratie als Sache der Vielen. Kunst als Sache der Wenigen?,* in: Bohunovsky Bärnthaler, Irmgard (Hg.): *Kunst und Demokratie* (1999), S.45.

[144] vgl. Wagner, Mangfred: *Zum Verhältnis von Öffentlichkeit und Kunst*, in: Bohunovsky-Bärnthaler, Irmgard (Hg.): *Kunst und Demokratie* (1999), S.69.

[145] vgl. Bendixen, Peter: *Geld und Kunst - Wer braucht wen?* (2000), S.159.

der Allgemeinheit den Zugang zu den Programmen des Kulturbetriebs zu erleichtern. Speziell wurden im Kulturbereich die Fördermittel für partizipative Projekte und bereits bestehende Gratisangebote für einkommensschwache Menschen, wie z.B. *Hunger auf Kunst und Kultur*, erhöht. Selbst die Notwendigkeit für Räume zur Förderung kreativer Kompetenzen bzw. zur Entfaltung schöpferischer Fähigkeiten wird als ein zentrales Anliegen von der Kulturpolitik vorgestellt, die dieser Tatsache Rechnung tragen will.[146]

Was aber genau will und leistet konkret die 'Kulturvermittlung'? Laut *österreichischen Verband der KulturvermittlerInnen im Museums- und Ausstellungswesen* 'initiiert und gestaltet [ein Kultur- bzw. Kunstvermittler] professionell eigeninitiativ und/oder auftragsorientiert Kommunikationsprozesse mit BesucherInnen über Objekte in Museen und Ausstellungen. Zielgruppen dieser Vermittlungsarbeit sind Menschen aller Altersstufen und aller sozialen und kulturellen Schichten.'[147] Er soll beim Publikum die Lust an der Entdeckung des Fremden, Ungewöhnlichen und vielleicht zunächst noch Unverständlichen erwecken und eine Auseinandersetzung mit den künstlerischen Positionen fördern. [148] Zu den Aufgaben zählt, Kunstinhalte für die Allgemeinheit begreifbar zu machen, der Abbau von Barrieren und Unsicherheiten, einen Zugang zu verschiedenen Kultureinrichtungen zu schaffen und deren Angebote zu kommunizieren sowie das Erarbeiten von speziellen Vermittlungsprogrammen für Menschen mit Behinderungen oder Immigrationshintergrund. Diese Kernaufgaben lassen sich der offiziellen Homepage der KulturvermittlerInnen entnehmen.[149]

Das Bundesministerium für Unterricht, Kunst und Kultur (*bmukk*) unterstützt großzügig vielfältige Vermittlungsprogramme für Schulen.

[146] siehe Homepage der Stadt Wien (12.08.2013): http://www.wien.gv.at/politik/strategien-konzepte/regierungsuebereinkommen-2010/kultur-wissenschaft/

[147] siehe Homepage (08.04.2013) des Österreichischen Verbands der KulturvermittlerInnen im Museums- und Ausstellungswesen: http://www.kulturvermittlerinnen.at/Zertifizierte_KulturvermittlerInnen_Beitrag.pdf

[148] vgl. http://www.kulturvermittlerinnen.at/kulturvermittlung.htm (08.04.2013)

[149] siehe: http://www.kulturvermittlerinnen.at/aktivitaeten.htm (08.04.2013)

Die aktuelle Bundesministerin Dr. Claudia Schmid wirbt für mehr Kreativität, Innovation und künstlerischen Gestaltungsspielraum an Österreichs Schulen.[150] Sie treibt vermehrt innovative Methoden an, um die Kulturaktivitäten besonders für Kinder und Jugendliche attraktiver zu machen. Die Kultureinrichtungen kooperieren erfolgreich mit Schulen aller Art und es gibt inzwischen verschiedenste Kreativwettbewerbe für Schüler. Kulturelle Bildung ist zum Schlagwort der Bildungsreform geworden.

> "Kulturelle Bildung als Triebfeder für Kreativität in allen Bereichen des Lebens ist eine Investition in die Zukunft unseres Landes. Die Bundesregierung wird sich daher weiterhin für eine verstärkte Kunst- und Kulturvermittlung speziell an Schulen (…) einsetzen."[151]

Wenn 'Kulturpädagogik' und 'Kulturvermittlung' dazu eingesetzt werden, die Zugangs- und Partizipationsmöglichkeiten der Gesellschaft – die allgemeine Teilhabe an Kultur – zu verbessern und nicht über dieses Medium eigentlich Ziele einer Politik propagiert werden, sind diese Bemühungen wünschenswert. Wenn aber hinter der Begeisterung eines 'erweiterten' Publikums hauptsächlich ökonomische Interessen stehen, ist die Parole 'Kultur für alle' fragwürdig, da sie nicht als soziale Zielsetzung verstanden werden kann.

> "Das Paradigma der Partizipation zielt auf eine Eingemeindung, die nicht im Zeichen des Marketings steht, sondern als Verwirklichung gesellschaftlichen Fortschritts gedacht ist."[152]

Kunst- und Kulturvermittlung kann ein Orientierungssystem für das aktuelle Angebot bieten oder Interesse und Wertschätzung für die Kunst wecken bzw. zur Auseinandersetzung anstiften und weiters

[150] siehe Homepage des bmukk:
http://www.bmukk.gv.at/kultur/kulturvermittlung/kunstmachtschule.xml (15.04.2013)
[151] siehe Regierungsprogramm für die XXIV. Gesetzgebungsperiode vom 23. 11. 2008, S. 215.
[152] Lüddemann, Stefan: *Kultur. Eine Einführung* (2010), S.111.

Kommunikation und Partizipation fördern. Sie kann aber auch als Marketingkampagne im Auftrag des Kulturtourismus zum Einsatz kommen. Manche Agenturen werben im Kultursektor mit Optimierungsmethoden hinsichtlich der Publikumsbetreuung und versprechen mit einem effektiven Beschwerdemanagement Besucher besser zu binden, potentielle Ressourcen freizulegen und mit den dadurch erzielten Publikumserfolgen eine nachhaltige Finanzierung zu erreichen. Besucherbindung, erzielt durch effektives Marketing, indem sie jedem Geschmack ein Erlebnis versprechen. Ein Beschwerdemanagement, um interne Schwachstellen der Kulturbetriebe systematisch auszuheben. *Besucherbindung* heißt für ein Beratungsunternehmen beispielsweise: 'Potentiale innerhalb von Kulturorganisationen freisetzen, die es ermöglichen, dass mehr Publikum kommt oder dass mehr Menschen Kulturbetriebe finanziell unterstützen. SpenderInnen und Sponsoren teilhaben lassen. Glücksmomente schenken, Emotion und Erlebnis. Budgets effektiv einsetzen, um das beste Ergebnis zu erzielen. Den Funken zum Überspringen zu bringen. An Ihrer Kasse, Ihrem Zuschauerraum, Ihrem Foyer, auf Ihrer Website, in Ihren Foldern und Merchandising-Produkten. Bei Ihren MitarbeiterInnen.' [153] Der hier angewandte betriebswirtschaftliche Begriff der 'Optimierung' weist schon drauf hin, dass die Beratungsdienstleistung auf den Kosten- und Nutzenfaktor ausgerichtet ist und durch systematische Betriebsabläufe und bestimmte PR-Maßnahmen 'bessere Ergebnisse' erzielen will.

Weiters lautete beispielsweise der Auftrag des *Österreichischen Verbandes der KulturvermitterInnen im Museums- und Ausstellungswesen* für das Jahr 2012: BESUCHER FINDEN – BESUCHER BINDEN. [154] Dieses Motto weist ebenfalls deutlich mehr auf Marketingstrategien hin, als auf eine Bereitstellung von Partizipations-

[153] siehe Homepage des Consulting Unternehmens AUDIENCING (Training für Theater und Museum) http://www.audiencing.net/audiencing/#.UUSDOWB5PPA (12.09.2012)
[154] siehe Programm der 21. Jahrestagung des Österreichischen Verbandes der KulturvermittlerInnen 2012 : http://www.kulturvermittlerinnen.at/aktivitaeten.htm (15.09.2012)

und Aneignungsmöglichkeiten. Sollte die Kulturpolitik mit der strategischen Vermittlung von 'Kunst und Kultur' oder der Forderung von 'leistbaren' Eintrittssummen in erster Linie die 'Vermarktung' der Kulturangebote im Sinn haben, indem sie bloß mehr Publikum zur Umsatzsteigerung der Betriebe anlocken will, müsste eigentlich zur öffentlichen Diskussion gestellt werden, inwieweit die Kulturpolitik auch kommerzielle Zwecke verfolgen kann oder ob sie ausschließlich am sozialen Nutzen der Zivilgesellschaft orientiert sein darf.

Infrage gestellt wird auch der missionarische Eifer einer Kulturvermittlung, die davon ausgeht, dass den Bürgern allgemein ein grundlegendes Verständnis bzw. ein bestimmtes Wissen fehlt und sie dieses Defizit mit 'kultureller Bildung' zu beheben trachtet. Solche Vermittlungsstrategien weisen auf ein konservatives Bildungsprogramm im Sinne eines idealistischen Anspruchs eines elitären Bildungsbürgertums in Form von 'Erziehung' hin. Dieser geistige und politische Machtanspruch der 'kulturellen Bildung' entwickelte sich besonders in den Bildungsprozessen des deutschen Bürgertums des 19. Jahrhunderts und ist bis heute in den Lehrinhalten bei der Auseinandersetzung mit Kunst und Kultur präsent.[155] Gewarnt wird explizit vor der Vereinnahmung von Kultur und Bildung durch die Politik, und die 'Kultivierung' der Bürger zu erreichen. Aus der idealistischen Annahme heraus, dass sich die Zivilgesellschaft grundsätzlich in einem 'Zustand chronischen Widerstreits' befindet, da sie aus Individuen besteht, die von antagonistischen Interessen getrieben werden, soll die Kultur als 'eine Art von sittlicher Pädagogik' im Auftrag des Staates die Harmonie herstellen.
Eine solche Ideologie einer Politik sieht sich in der moralischen Verantwortung, die Menschen im Auftrag der 'Humanität' zu sittlichen Staatsbürgern formen zu wollen und hegt den Gedanken der kulturellen Hegemonie. Kultur wird dazu als Mechanismus eingesetzt, um die menschlichen Subjekte nach den Bedürfnissen eines Gemeinwesens zu

[155] vgl. Wimmer, Michael: *Kultur und Demokratie* (2011), S.49.

prägen, was sie zu gelehrten, gemäßigten, hochgesinnten, friedliebenden und interesselosen Trägern der politischen Ordnung macht.[156]

Die Emanzipation von den traditionellen Bildungsdogmen und den stellvertretenden Institutionen setzte sich erst und insbesondere mit der Forderung der künstlerischen Autonomie der 70er Jahre durch, die sich äußerst progressiv um ein anti-elitäres Kulturverständnis bemühte.[157] Das Phänomen der 'Demokratisierung' zeigte sich auch in der Kulturpolitik der Postmoderne im Sinne von 'Kultur für alle', indem mit neuen Kulturkonzepten sehr wohl versucht wurde, der Allgemeinheit Zugang zum Kulturbetrieb zu verschaffen. Kunst und Kultur sollten nicht mehr nur den sozial besser situierten Gesellschaftsschichten zugänglich sein oder 'abgehoben' erscheinen. In der Kritik am Demokratisierungsprozess wird aber darauf hingewiesen, dass die 'scheinbar' individuelle Wahlmöglichkeit nach wie vor sozial und ideologisch determiniert ist und nur theoretisch die Möglichkeit, individuell aus den unterschiedlichsten Kulturpraktiken auszuwählen bestehe.[158]

Die (kulturelle) Macht der sozialen Distinktion geht von einem konservativen Bildungsverständnis aus, das Bildung und Kultur als traditionelle, repräsentative Bestände von Wissen und Gütern sieht und diese gegen moderne Entwicklungen und neuen Formen kulturellen Lebens abgrenzen will, was letztlich ein Bild einer 'exklusiven Abschließung' erzeugt.[159] Die 'kulturelle Bildung' will aktuell dieses Vorurteil abbauen und vor allem den Jugendlichen und Kindern sowie den MigrantInnen den Kulturbereich öffnen.[160]

> "Kulturelle Bildung vermittelt Wissensbestände, übt Rezeptionsweisen ein, hilft dabei, eigene Kreativität zu entdecken und auszuleben, öffnet Türen zu Kulturinstitutionen, die bislang,

[156] vgl. Eagelton, Terry: *Was ist Kultur? Eine Einführung* (2009), 14-17.
[157] vgl. Wimmer, Michael: *Kultur und Demokratie* (2011), S.49.
[158] vgl. Pausch, Claudia: *Die Freiheit der Kunst. Kulturpolitik in Österreich seit 1982* (1996), S.15.
[159] vgl. Lüddemann, Stefan: *Kultur. Eine Einführung* (2010), S.49.
[160] vgl. Pausch, Claudia: *Die Freiheit der Kunst. Kulturpolitik in Österreich seit 1982* (1996), S.49.

aus welchen Gründen auch immer, verschlossen blieben. Bildung im Sinn der kulturellen Bildung will Grenzen einebnen und Beteiligung ermöglichen."[161]

Die heute durch die Kulturpolitik stark forcierte 'kulturelle Bildung' versucht nach wie vor verstärkt die Institutionen des Kunst- und Kultursektors mit dem Bildungsbereich zu verschränken, nicht zuletzt um die Kunst- und Kultureinrichtungen in Form von Kunst- und Kulturvermittlung als 'Ausweitung des Bildungsangebots' für die aktuelle Kultur- und Bildungspolitik produktiv zu machen.[162] Damit bestimmt die Bildungspolitik auch mit, welches Kunstverständnis in der Gesellschaft vorherrscht.[163]

Weiters zeichnet sich eindeutig ein Paradigmenwechsel im Umgang mit Kulturangeboten ab, der von den neuen Kommunikationstechnologien ausgeht. Die neuen medialen Ausdrucks- und Kommunikationsformen, welche auf die Wende zu einer Informations- und Wissensgesellschaft hinweisen, entwickeln über die traditionellen geografischen oder institutionellen und kulturellen Grenzen hinweg einen 'Hypertext' (Manuel Castell 2000), der alle darstellbaren Inhalte zu einem einzigen System vereint und damit die Grundlagen der kulturellen Ausdrucksformen fundamental verändert. [164] Neben diesem neuen Phänomen der kulturellen Partizipation durch die globale Vernetzung mit Hilfe der innovativen Technologien bietet der 'ortsgebundene' Kulturbereich ebenfalls eine Kontaktzone für verschiedene Lebensrealitäten. Entscheidend ist angesichts der medialen Gegenwelt, dass es auch den traditionellen Kunst- und Kultureinrichtungen gelingt, sich den verschiedenen Weltanschauungen inhaltlich zu öffnen und die kritischen und gesellschaftlich relevanten Diskurse zu fördern, welche zu neuen gesellschaftlichen Entwürfen anregen wollen. Eine Kultur, die wie nach Lüddemann, 'im Status der Veränderbarkeit' wahrgenommen

[161] Lüddemann, Stefan: *Kultur. Eine Einführung* (2010), S.48.
[162] vgl. Wimmer, Michael: *Kultur und Demokratie* (2011), S.49-50.
[163] vgl. Pelinka, *Anton: Demokratie als Sache der Vielen. Kunst als Sache der Wenigen?,* in: Bohunovsky Bärnthaler, Irmgard (Hg.): *Kunst und Demokratie* (1999), S.40.
[164] vgl. Wimmer, Michael: *Kultur und Demokratie* (2011), S.57.

und als Entwicklungsprozess verstanden werden soll, verlangt einen Kulturbetrieb, der als Diskursraum für unterschiedliche Sinnwelten fungiert und zu multiplen Selbstentwürfen anregt.[165] Die normativen Bedeutungsinhalte, welche gesellschaftlich konstituiert sind, werden bewusst von den Teilnehmern befragt und bearbeitet.

> "Lernen besteht nicht in der Aneignung und Wiedergabe feststehenden Wissens, sondern in der Suche nach dem Wissbaren und Wissenswerten, in der Vermehrung der möglichen Wahrheiten und der machbaren Lösungen."[166]

Starre Institutionen ermöglichen keinen individuellen Zugang zu den Themen, wenn entweder Anweisungen und Regeln bei der Rezeption zu sehr einschränken oder triviale Ausstellungskonzepte gar keine Herausforderungen bieten. Erst die aktive Mitgestaltung der Individuen an den Prozessen innerhalb der Gesellschaft und die Beschäftigung mit vertiefenden Problemstellungen als Kritik an der Kultur, welche sich laut Lüddemann auf den 'Grad der Bewusstheit' bezieht, ermöglichen eine Bedeutungsproduktion durch das gemeinsame, fortlaufende Überprüfen komplexer Wissensbestände sowie der bestehenden Sinnofferten auf ihre Gültigkeit hin.[167]

> "Eine Kultur, die als Bestand fraglos geltender Traditionen nicht mehr nur durch einfache Hinnahme angeeignet werden kann, stellt erhöhte Anforderungen an die Menschen, die an ihr teilhaben. Selbstbeobachtung bedeutet Infragestellung. Und die wiederum erfordert die Bereitschaft, selbst am Geschäft der Kritik teil zu nehmen."[168]

Durch die 'bewusst gestaltete Kritik' beteiligen sich die Menschen an den

---

[165] vgl. Lüddemann, Stefan: *Kultur. Eine Einführung* (2010), S.19.
[166] Schrodt, Heidi/Christoph, Chorherr/Rathmayer, Beate: *Bildungsmanifest* (Wien 2003), S. 4
[167] vgl. Lüddemann, Stefan: *Kultur. Eine Einführung* (2010), S.114.
[168] Lüddemann, Stefan: *Kultur. Eine Einführung* (2010), S.19.

Veränderungen der Sinngebungsprozeduren, der medialen Repräsentationsformen und kommunikativen Vernetzungsweisen und können gemeinsam über diese Praktiken soziale Strukturen prägen.[169] In diesem Sinn bedeutet Partizipation an Kultur nicht die Teilnahme im Sinne von Konsum und Erlebniswelt oder die 'sittliche' Verehrung von traditionellen Kulturbeständen, sondern die Chance der Menschen auf persönliche Erfahrungen, indem sie Überprüfen und Erleben auf produktive Weise verbinden. Der Kulturbetrieb hätte die Gelegenheit, den neugierigen und kritischen Blick auf die aktuelle Situation der eigenen Gesellschaft bzw. Kultur und zugleich auf das Subjekt selbst zu motivieren.

Es zeigt sich als eine essentielle Aufgabe der Kulturpolitik wie auch der Kulturarbeit, den Betrieb für alle soziale Schichten zu öffnen, die Barrieren und typischen Vorurteile abzubauen und dabei Bewusstsein für ihre Möglichkeiten zu schaffen. Wenn die Strategien der Kulturvermittlung nicht lediglich bezwecken, alle Bürger in ein vorhandenes Gesellschaftssystem und dessen Weltbild einzufügen und ihnen streng determinierte Denk- und Handlungsweisen aufzuzwingen, sondern im Bereich der Kultur verschiedene Ansichten, Visionen und Erfahrungen zusammenführen wollen, dann sehe ich in der Kulturarbeit eine für unser Zeitalter besonders wichtige Aufgabe, da Individualismus und Spezialisierungen in jedem Lebensbereich für zunehmend mehr Abgrenzung, Isolierung und Kategorisierung innerhalb der Gesellschaft sorgen. Auch im Hinblick auf die aktuellen Entwicklungen des Migrations- und Integrationsgeschehens durch die immer stärker werdende Globalisierung mit dem einhergehenden demographischen Wandel und hinsichtlich der rasanten Entwicklung von neuen Technologien, der Entstehung moderner ökonomischer Realitäten und neuer Formen der sozialen Instabilität wird die Notwendigkeit eines Ortes zur Thematisierung von immer komplexer werdenden gesellschaftlichen Prozessen und Spannungsfeldern exorbitant. Somit

[169] vgl. Lüddemann, Stefan: *Kultur. Eine Einführung* (2010), S.114.

sollte die Kulturpolitik ihre Verantwortung nicht versäumen, stabile Rahmenbedingungen für eine aktive Auseinandersetzung der Menschen mit ihrer Lebensrealität auf individueller und kollektiver Ebene zu schaffen, damit hier gesellschaftliche Verhältnisse und unterschiedliche Positionen diskutiert werden können. Es ist der gesetzlich definierte Auftrag der Kulturpolitik, die Kreativität, Gestaltung und Ausdrucksfähigkeit der Bürger zu fördern sowie den kulturellen Austausch und Prozess, und nicht 'die gesicherte Effektivität' in den Räumen der Kultur zu ermöglichen.[170]

4. Zum Kunstdiskurs der Gegenwart

In der fortschreitenden Kunstgeschichte kämpften Idealisten unermüdlich für ihr jeweiliges Kunstverständnis. Bis heute haben sich die Definitionen des Kunstbegriffs jedoch bereits weitgehend aufgelöst. Es ist niemand in der Lage, eine allgemeingültige Definition festzulegen. Nach der Sichtweise von Walter gäbe es heute keine klare Vorstellung mehr davon, wo Kunst anfängt und wo sie eigentlich ende, da der Kunstbegriff mittlerweile soweit ausgedehnt wurde, dass praktisch alles in den Begriff hineinpasse, was man gerade drin haben will. Alles kann von einem Moment auf den anderen keinen Anspruch mehr haben.[171]

> "Wie aber ist die Geltungskrise der Kunst zu erklären? Gibt es objektive Definitionskriterien für die Gültigkeit eines bestimmten Kunstbegriffs? Hängt die Frage, was Kunst nun eben sei, nur noch vom willkürlichen Akt des Künstlers bzw. vom subjektiven Standpunkt des Betrachters ab? Ist das oft beschworene 'Ende' der Kunst tatsächlich erreicht oder ist ihre heutige Heterogenität eher positiv zu bewerten? Kunst entzieht sich jedenfalls in ihrer kaum

[170] vgl. Wittmann, Peter: *Nicht Freisein von Politik, sondern Freisein für Politik*, in: Raunig, Gerald (Hg.): *Kunsteingriffe. Möglichkeiten politischer Kulturarbeit* (1998), S.34-35.
[171] vgl. Walter, Harry: *Kann die Vermittlung von Kunst selbst (eine) Kunst sein?,* in: Bohunovsky-Bärnthaler, Irmgard: *Künstler, Kritiker, Vermittler, Rezipient. Über Abgründe an Grenzen* (2004), S.93.

übersehbaren Vielfalt und dem offensichtlichen Nebeneinander ihrer widersprüchlichen Erscheinungen und Bestimmungen dem Zugriff theoretischer Erklärung."[172]

Es scheint bei genauerer Betrachtung der vielen Grundsatzdiskussionen insbesondere um die zeitgenössische Kunst nun also gar nicht sinnvoll, noch auf bestimmten Kriterien zu beharren, da die Beschreibung und Deutung von Kunst in ihren neuen und vielfältigen Erscheinungsformen offensichtlich ständig neu ausgehandelt wird. Dennoch existiert ein eklatantes Bestreben, die in der Kunst auftretenden Phänome zu begreifen und im bestehenden Kunstkontext einzuordnen und sie in Wörter und Begriffe fassen zu können.
Laut Rainer Metzger agiere ein Objekt nur oder gerade zu bestimmten Zeiten als Kunstwerk, als Symbol. Er bezieht sich auf Nelson Goldmans Aussage im Bezug auf die *Temporalisierung der Kunstobjekte* als Basis der Kunstanschauung, die fixe Kriterien und somit eine Wahrheitsdiskussion überflüssig macht, wie das am Beispiel von Duchamps 'Ready-mades' als Infragestellung des traditionellen Werkverständnisses und Anspruchserhebung der Kunst in der Moderne ersichtlich wird.[173] Seit dem 20. Jahrhundert bestimmt der Künstler als schöpferisches Individuum und Adressat die Bedeutung von Kunst durch seine künstlerische Idee mit.[174] Kunst ist also heute, was der Künstler selbst begründen kann, aber auch, was die Gesellschaft für Kunst hält.[175] Das Kunstwerk muss nicht unbedingt eine konkrete Botschaft an den Rezipienten beinhalten, jedoch sehr wohl ein subjektives Motiv des Künstlers.[176] Es steht auf jeden Fall mit der Umwelt in Beziehung,

[172] Uesseler, Winfried: *Kunst und Gesellschaft. Entstehung und Grenzen der modernen Kunst* (1981), S.2.
[173] vgl. Metzger, Rainer: *Was ist Kunst? Wann ist Kunst? Anmerkung zum Nominalismus der Moderne*, in: Bohunovsky-Bärnthaler, Irmgard: *Künstler, Kritiker, Vermittler, Rezipient.* (2004), S.18.
[174] vgl. Wagner, Mangfred: *Zum Verhältnis von Öffentlichkeit und Kunst*, in: Bohunovsky-Bärnthaler, Irmgard (Hg.): *Kunst und Demokratie* (1999), S.71.
[175] vgl. Pelinka, *Anton: Demokratie als Sache der Vielen. Kunst als Sache der Wenigen?,* in: Bohunovsky Bärnthaler, Irmgard (Hg.): *Kunst und Demokratie* (1999), S.46.
[176] vgl. Metzger, Rainer: *Was ist Kunst? Wann ist Kunst?*, in: Bohunovsky-Bärnthaler, I.: *Künstler, Kritiker, Vermittler, Rezipient. Über Abgründe an Grenzen* (2004), S.19.

genügt sich aber seit der Moderne auch selbstreferentiell.[177]

> "Kunst ist, in diesem aus gesellschaftlicher Beobachtung abgeleiteten Verständnis, zunächst als Ergebnis einer Beziehung zu sehen: Der Künstler (die Künstlerin) schafft Kunst. Diese wird aber erst wirklich zur Kunst, wenn das gesellschaftliche Umfeld sie als Kunst auch akzeptiert. Kunst ist nicht (nur) das Produkt eines Vorganges des Schaffens, sie ist (auch, vor allem) das Ergebnis gesellschaftlicher Akzeptanz."[178]

Die moderne Auffassung von der Funktion der Kunst geht aber noch weiter, indem sie nicht mehr *nur* das ist, was als solche deklariert wird, sondern sie schließt in jedem Fall auch den öffentlichen Diskurs sowie eine subjektive Betrachtung mit ein.

> "Kunst ist selbstbezüglich und gerade deswegen nicht selbstverständlich. Die Dinge der Kunst sind herausgenommen aus dem Kreislauf unmittelbaren Vorhandenseins, Funktionierens und Alltäglichkeit Garantierens. Sie bedürfen der Interpretation. […] Es ist die Interpretation, die sie zu Kunst macht."[179]

Das Publikum hat also nicht nur das Recht, sich über die Kunstwerke eine Meinung zu bilden und ein persönliches Urteil abzugeben, Rezeption und Reflexion sind vielmehr ihre Bedingungen. Kunst bedarf, laut Rainer Metzger, der *Autorisierung*, indem sie sich dem Prozess der Interpretation der Öffentlichkeit aussetzt und bestenfalls oder vorausgesetzt mit dem Verstehen der Rezipienten anerkannt wird. Während das Werk im Kontext der Kunstbetrachtung bereits als 'Kunst' wahrgenommen würde, im Moment der Auslegung nämlich, sei jedoch die Funktion der Kunst (in ihrer Verwiesenheit) bereits bestimmt.

---

[177] vgl. Schuh, Franz: *Macht Kunst Sinn. Eine Rundschau*, in: BAWAG Edition Literatur (Bd.3), S.108.

[178] Pelinka, Anton: *Demokratie als Sache der Vielen. Kunst als Sache der Wenigen?,* in: Bohunovsky Bärnthaler, Irmgard (Hg.): *Kunst und Demokratie* (1999), S.33.

[179] Metzger, Rainer: *Was ist Kunst? Wann ist Kunst?,* in: Bohunovsky-Bärnthaler, I.: *Künstler, Kritiker, Vermittler, Rezipient. Über Abgründe an Grenzen* (2004), S.23.

Die Option der individuellen Auslegung in der Begegnung mit künstlerischen Arbeiten bedingt die Diskursivität in Bezug auf das Kunstwerk und der Kunst allgemein. Sie eröffnet eine Diskussion und ermöglicht Partizipation.[180] Kunst braucht also nicht nur Öffentlichkeit, um wahrgenommen zu werden, sondern auch durch die Kunst bzw. mit einem Kunstobjekt kann Öffentlichkeit hergestellt werden. Sie ist eine Möglichkeit der Kommunikation, aber nicht mehr als "Austausch der Einzelnen über ein alle Einzelnen betreffendes Gemeinsames, wie es das Kunstwerk vorstellen kann"[181] sondern als Erarbeitung eines Dialogs mit dem Rezipienten, der sich mit seinen eigenen Gedanken einbringt.

> "Ein Kunstwerk, ein Bild, von dessen Existenz niemand weiß, das nicht gesehen und über das nicht gesprochen wird, hat keine soziale Realität. Erst wenn es in den Bereich der Interaktion einbezogen und zum "Kommunikationsobjekt" wird, erlangt es soziale Realität."[182]

Sobald der Künstler mit seiner Arbeit an die Öffentlichkeit geht, kommt es zu einer Interaktion zwischen Kunstwerk bzw. Künstler und Betrachter und dadurch zur Verdichtung des Inhalts bzw. des Bedeutungsgehalts.[183] Vorausgesetzt ist, dass der Betrachter sich auf die präsentierte Arbeit einlässt, indem er sich die Mühe macht, sich mit dessen Form und Inhalt auseinander zu setzen. Die darauf folgende Deutung des Kunstwerkes hängt vom jeweiligen Verständnis des Rezipienten und seiner Urteilsfähigkeit ab. Wenn er sich als aktiver Betrachter versteht, indem er das Ergebnis reflektiert und/ oder die Intention des Künstlers nachzuvollziehen versucht und nicht bloß dessen Leistung bestaunt, wird die Kunstbetrachtung zur persönlichen

[180] vgl. Metzger, Rainer: *Was ist Kunst? Wann ist Kunst?,* in: Bohunovsky-Bärnthaler, I.: *Künstler, Kritiker, Vermittler, Rezipient. Über Abgründe an Grenzen* (2004), S.24.
[181] Burmeister, Hans-Peter: *Kunst als Protest und Widerstand. Untersuchungen zum Kunstbegriff bei Peter Weiss und Alexander Kluge* (1985), S.24.
[182] Heinze, Thomas: *Kultursponsoring, Museumsmarketing, Kulturtourismus* (2008), S.179.
[183] vgl. Wolf, Michaela: *Zur Übersetzbarkeit kultureller Prozesse*, in: Bohunovsky-Bärnthaler, I.: *Künstler, Kritiker, Vermittler, Rezipient. Über Abgründe an Grenzen* (2004), S.40-41.

Erfahrung anstelle von ‚rein ästhetischem Kunstgenuss'. [184] Die 'Emanzipierung vom totalen Kunsterlebnis' schließe nach Brecht weder die sinnliche Erfahrung noch das Erlebnis aus.[185] Das bedeutet, dass ästhetisches Erleben von Kunst auch mit einer kritischen und produktiven Haltung bei der Betrachtung verknüpft sein soll, um auch die tieferen Dimensionen der künstlerischen Ergebnisse erkennen zu können. Es gibt jedoch auch Kunstwerke, die mit weniger Bedeutungskontingenz ausgestattet sind oder 'nur' ästhetisch ansprechen wollen und keinen intellektuellen Anspruch erheben, sondern im Sinne von Dekoration Gefallen finden. Die Kunstbetrachtung geht aber über rein ästhetisches Wohlgefallen hinaus, sobald es künstlerischen Arbeiten gelingt, emotionale Ergriffenheit und ernsthaftes Interesse beim Betrachter zu wecken.

> "Doch wie will man die Kunst dann erkennen? Wie will man sie unterscheiden vom bloßen Design, vom Kitsch und vom Kunsthandwerk? Kunst ist am Ende nur das, was wir für Kunst halten. Und wir halten etwas für Kunst, wenn es uns anficht, anrührt, wenn wir nicht teilnahmslos daran vorübergehen können. Damit aber die Kunst uns ergreifen kann, müssen wir uns ihr hingeben. Nicht unterwerfen, nicht ausliefern, doch öffnen. Und dies braucht Zeit. Und braucht eine Geistesgegenwart, die das Vergangene zurücktreten lässt, die alles zuvor Erfahrene, alles Gewusste relativiert."[186]

Es hat jede Epoche gewisse Parameter hervorgebracht, um Kunstwerke einzuordnen und zu bewerten. Die Wertung greift immer auf ein ethisch fundiertes Normensystem zurück. Auch das Interesse der Rezipienten ist von den sich stets ändernden und von der Gesellschaft vermittelten

[184] vgl. Heinze, Thomas: *Kultursponsoring, Museumsmarketing, Kulturtourismus* (2008), S.170.
[185] vgl. ebda. S.18.
[186] Rautenberg, Hanno: *Die Krise der Kunst als Krise der Kunstkritik*, in: Bohunovsky-Bärnthaler, I.: *Künstler, Kritiker, Vermittler, Rezipient. Über Abgründe an Grenzen* (2004), S.74-75.

Wahrnehmungspräferenzen abhängig.[187] Die in der Gesellschaft vorherrschenden Verhältnisse und tradierten Wertmaßstäbe bestimmen also grundsätzlich die Rezeptionsbedingungen von Kunst.[188] Der vertraute Umgang mit Kunstwerken und die Schulung des Auges ist ein Produkt der Erziehung der jeweiligen Kulturgeschichte.[189] So sollen beispielsweise heute Informationen wie Kaufpreis, Name und Biografie des Malers, Verweise auf andere seiner Werke etc. den Kunstcharakter eines Objektes bestätigen.[190]

> "Die gesellschaftliche Bedingtheit der Wahrnehmungskriterien wird insbesondere in Zeiten des künstlerischen Umbruchs offenkundig, in denen die Kluft zwischen dem individuell verfügbaren und gesellschaftlich entwickelten Code besonders ausgeprägt ist. Dies erklärt sich daraus, dass der Wandel der Wahrnehmungsinstrumente vorausgeht."[191]

Die gesellschaftliche Relevanz der Kunst sowie ihre Bewertung im Einzelfall wurde seit dem 20. Jahrhundert bereits in unzähligen Theorien diskutiert und löst auch heute noch heftige Diskussionen aus. In der Auseinandersetzung mit den Kriterien ergab sich zu keiner Zeit ein allgemeiner Konsens. Der Kunstbegriff selbst und die damit einhergehenden Vorstellungen veränderten sich im Lauf der Geschichte ständig.[192] Was ist Kunst? Wann ist Kunst? Was vermag Kunst für die Gesellschaft zu leisten? Reflexionen über diese Fragen gehen mit der Kunsthistorie. Von 'L'art pour l'art' und der darauffolgenden Thematisierung von der 'Autonomie der Kunst' zur Forderung der Aufhebung der Grenze zwischen Kunst und Leben und der Parole 'Alles ist Kunst', bis hin zur Behauptung, dass sie nun überhaupt an ihrem Ende angekommen sei, um dann als Kontext-Kunst selbstreferentiell die

[187] vgl. Heinze, Thomas: *Kultursponsoring, Museumsmarketing, Kulturtourismus* (2008), S.173.
[188] vgl. ebda. S.23.
[189] vgl. ebda. S.179.
[190] vgl. ebda. S.29.
[191] Heinze, Thomas: *Kultursponsoring, Museumsmarketing, Kulturtourismus* (2008), S.173.
[192] vgl. Uesseler, Winfried: *Kunst und Gesellschaft. Entstehung und Grenzen der modernen Kunst* (1981), S.2.

Rahmenbedingungen der Kunstproduktion und -rezeption zu demonstrieren, haben seit der Moderne verschiedene Konzepte für ihre jeweilige Auffassung von Kunst Stimmung gemacht.
Wie steht es nun aber um das allgemeine Verständnis in der Gegenwart? Es wurde bereits im Vorhergehenden darauf hingewiesen, dass sich die Wirksamkeit der künstlerischen Arbeit erst in der Wahrnehmung und Anerkennung durch die Öffentlichkeit entfaltet. Aus dieser Perspektive wird von der Kunst heute selbstverständlich erwartet, dass sie den Betrachter anzusprechen und anzuregen vermag. Der Rezipient wird ausdrücklich aufgefordert, eine persönliche Haltung zu den künstlerischen Positionen einzunehmen, ja sich die Kunst sogar 'anzueignen'. Demgegenüber steht aber, dass formale, ästhetische und qualitative Bestimmungsdeterminanten beliebig geworden sind und die Kunstproduktion heute keinen klaren Regeln mehr folgt. Des Weiteren existieren zum Teil sehr divergierende Auffassungen und Erwartungen hinsichtlich ihrer Funktion.

Wie soll sich das Publikum der Kunst nähern, wenn praktisch ständig die Parameter neu verhandelt bzw. Wertmaßstäbe verändert werden? Selbst die Theorie kann in der Auseinandersetzung mit dem erweiterten Kunstbegriff die zahlreichen Entwicklungen schwer in Begriffen erfassen. Wenn es keine verbindlichen Wertvorstellungen und Grundsätze zur Anleitung beim Rezipieren (mehr) gibt, sondern nur die intuitive Kunstbetrachtung, der persönliche Geschmack oder das individuelle Kunsterlebnis zählt, kann sich dem Betrachter ohne theoretische Grundlage dennoch Inhalt und Bedeutung des Kunstwerkes erschließen? Wie viel Urteilskompetenz und Kunstverständnis muss beim Betrachter vorhanden sein, um einen Zugang zu verschiedenartigen Kunstwerken zu finden, ihren Gegenstand also interpretieren bzw. ihren Ideengehalt decodieren zu können? Soll auf Grund der Vielfalt an Kunsterscheinungen und den verschiedenen Auslegungen eine weitere Instanz – also die Vermittlung von Kunst – eintreten, um einen Ausgangskontext für das Publikum herzustellen oder die Bedeutung von

'schwer zugänglichen' Arbeiten greifbar zu machen, da sie sonst möglicherweise nicht genügend rezipiert und verstanden werden? Wie weit soll eine Kunstvermittlung die Besucher auf das Ausstellungsprogramm vorbereiten, wo beeinflusst sie die Möglichkeiten der individuellen Auslegung und Aneignung? Wann schränkt Vermittlung womöglich die eigenständige Rezeption zu sehr ein oder manipuliert gar die vom Künstler beabsichtigte Intention?

> "Die Parteilichkeit der Kunst folgt aus ihrer durchweg sozialen Wesensart. Sie spricht stets für jemanden zu jemandem, und widerspiegelt die Wirklichkeit von einem sozialen Standort gesehen und um von einem solchen Standort gesehen zu werden."[193]

Mit dieser Aussage verteidigt Hauser die Existenzberechtigung und Legitimität aller künstlerischen Hervorbringungen gegen ideologische Geringschätzung von Verfechtern einer 'hohen Kunst', weist aber durchaus auf einen Qualitätsanspruch hin, indem ein Kunstwerk unabhängig von der ästhetischen Art des Werkes und der eigenen politischen Anschauung des Künstlers sowie der sozialen Doktrin in der Wirklichkeitswiederspiegelung stark, weit und flexibel genug sein muss, um als 'echter' Ausdruck des Künstlers frei hervorzukommen.[194] Die verschiedenen Kunsttendenzen stehen für die beständige Verwicklung des künstlerischen Schaffens mit der Praxis. Daher sind es nicht in erster Linie die Stile und Motive der Künstler, die eine Epoche prägen, sondern die Bezogenheit und Sensibilität auf das Umfeld- die Kultur bestimmt die Wesensart der Kunst.[195] Ein Gesellschaftssystem bringt durch die sich in ihm stets verändernden Verhältnisse laufend neue Denk-, Gefühls- und Lebensformen hervor, was sich wiederum auch in den unterschiedlichen Formensprachen, Überzeugungen und Geschmacksprinzipien in der Kunstproduktion widerspiegelt. Aus

[193] Hauser, Arnold: *Kunst und Gesellschaft* (1973), S.122.
[194] vgl. ebda. S.122.
[195] vgl. ebda. S.100.

diesem Grund ist laut Hauser ein Kunstwerk nie bloß darstellender Ausdruck, sondern immer auch eine Ansprache bzw. eine Aussage seiner Zeit.[196]

> "Lebendigkeit und Wahrheit verdankt eine künstlerische Schöpfung immer der Bestimmtheit und Begrenztheit ihres Objekts und Aspekts. Aus einer zeitlosen Distanz werden die Züge keines echten Kunstwerks sichtbar. Seine Entstehung, Wirkung und Wiedergeburt sind gleicherweise zeitgebunden."[197]

Aber nicht nur Medium und Wirkung der Kunstproduktion stehen im Bezug zu ihrer geschichtlichen Zeit, auch Erfolg und Misserfolg hängen sowohl von den jeweiligen gesellschaftlichen Gegebenheiten als auch von der formalen und inhaltlichen Beschaffenheit der Arbeit ab.[198]
Wie schon aufgezeigt wurde, ist die Rezeptionsweise ebenso beeinflusst von den gesellschaftlichen Verhältnissen wie es die Kunstproduktion selbst ist.

> "Der Denker oder Künstler repräsentiert die Gesellschaft, in der er wurzelt; er ist ihr Produkt, gleichviel ob er ihre Weisung befolgt oder sich ihr widersetzt und sie bekämpft."[199]

Ob die künstlerische Idee verstanden und als ‚gültig' anerkannt wird, hängt im Wesentlichen von der Toleranz, der Aufgeschlossenheit und vom aktuellen Verständnis der Gesellschaft ab, da sie darüber entscheidet, ob die Produktion eines Künstlers als konventionell und zeitgemäß, innovativ oder eher als inadäquat aufgefasst wird. Die Kunstproduktion trifft immer auf den gegenwärtigen Geschmack, der geprägt ist durch den aktuellen Lebensstil, und die soziale wie intellektuelle Einstellung des Publikums. Wie sehr auch immer der

[196] vgl. Hauser, Arnold: *Kunst und Gesellschaft* (1973), S.123.
[197] Zit. ebda. S.100.
[198] vgl. ebda. S.97.
[199] Zit. ebda. S.132.

Künstler sich der Wirklichkeit ansichtig fühlt oder sie zu erfassen denkt und wie hoch auch sein künstlerischer Anspruch sein mag, er würde laut Hauser doch immer die aktuelle Situation seines gesellschaftlichen Milieus mit ihren seelischen und materiellen Konflikten erkennen und in seinen Arbeiten behandeln, je nach seiner persönlichen Bezogenheit.[200]

4.1. Über die Kunstrezeption

Wird Kunst im Allgemeinen als Stellungnahme zur individuell wahrgenommen bzw. erkannten Wirklichkeit – als subjektive Sicht auf die bestehenden Verhältnisse, die der Künstler vorfindet – vom Betrachter anerkannt, liegt es an ihm, die Bedeutungsinhalte, die im jeweiligen Kunstwerk enthalten sind, bewusst zu erkennen.[201] Hauser warnt vor allzu einseitigen Erklärungen im Bezug auf den künstlerischen Sachverhalt aus der Sichtweise des Psychologismus, der Soziologie oder des Ästhetizismus, wenn diese die Ganzheit in der Betrachtungsweise gefährden.[202]

> "Als psychologisches Dokument bedarf das Kunstwerk weder einer formal-ästhetischen noch einer praktisch-soziologischen Erklärung, und als gesellschaftliches Phänomen wird es weder durch seinen formalen Wert noch durch seine psychologische Motiviertheit sinnvoller und bedeutender."[203]

Laut Imdahl müssten die enthaltenen Symbole und Zeichen dazu jeweils verstanden bzw. decodiert werden. Mit dem Zugang der strukturellen Hermeneutik könne der Rezipient durch eine Art 'Rekonstruktion' der Sinnstrukturen eine objektive Bedeutung herausarbeiten und es nicht bei

[200] vgl. Hauser, Arnold: *Kunst und Gesellschaft* (1973), S.100.
[201] vgl. Klein, Ulrike: *Der Kunstmarkt. Zur Interaktion von Ästhetik und Ökonomie* (1993), S.40.
[202] vgl. Hauser, Arnold: *Kunst und Gesellschaft* (1973), S.76.
[203] Zit. ebda. S.76.

Spekulationen über die subjektive Intention des Künstlers belassen.[204] Dass bewusste Kunstrezeption durch den Akt der Decodierung einen gewissen Wissens- und Bildungshintergrund des Betrachters voraussetzt, wenn das Kunstwerk in seinem symbolischen oder rituellen Wert verstanden werden will und zu seiner gesellschaftlichen Bedeutung gelangen soll, was u. A. auch Bordieu behauptet[205], wird wiederum von anderen Meinungen als zu elitärer Zugang missbilligt, da dies die radikale Trennung von Populär-/Massen- und Hochkultur bewirke.[206] Da lange Zeit Kunst tatsächlich eine Sache der 'privilegierten' Minderheit war, da sie sich diese eben leisten konnten, ist es ein bedeutender Auftrag der Kultur- und Bildungspolitik, sie zu fördern, in die Öffentlichkeit zu bringen und der Masse zugänglich zu machen.

Die Besucher, die in den Ausstellungen mit vielfältigen Kunstformen konfrontiert werden, sind vor die Herausforderung gestellt, durch eigene Deutungsversuche Inhalt und Bedeutung der künstlerischen Positionen zu erfassen, um überhaupt zu einer Erkenntnis zu gelangen. Der Annahme folgend, dass prinzipiell individueller (kultureller) Erfahrungshintergrund und Bildungsstand sowie die jeweiligen kognitiven Fähigkeiten und die persönliche Motivation die Art und Weise der Kunstbetrachtung auf jeden Fall beeinflussen, wird die Problematik der Kunstvermittlung offensichtlich, dass ihre Orientierungsleistung für ausstellungsspezifische Kontexte nicht auf ein homogenes Publikum ausgerichtet werden kann.

Hinsichtlich des kunsthistorisch verankerten Autonomiegedankens ist zumindest der Künstler von der Pflicht entbunden, seine Arbeit in Gestalt und Bedeutung auf das aktuelle Verständnis und die Vorstellungen der Gesellschaft auszurichten. Er ist sogar oft gegensätzlich angespornt, herkömmliche Wahrnehmungsmuster zu

[204] vgl. Heinze, Thomas: *Kultursponsoring, Museumsmarketing, Kulturtourismus* (2008), S.186.
[205] vgl. Klein, Ulrike: *Der Kunstmarkt. Zur Interaktion von Ästhetik und Ökonomie* (1993), S.49.
[206] vgl. Pelinka, Anton: *Demokratie als Sache der Vielen. Kunst als Sache der Wenigen?,* in: Bohunovsky Bärnthaler, Irmgard (Hg.): *Kunst und Demokratie* (1999), S.38.

brechen oder tradierte Deutungsversuche zu verwirren, darauf erpicht, immer wieder andere Dimensionen zu konstruieren oder ungewohnte Perspektiven herzustellen oder neue Kontexte zu generieren. Künstler müssen sich jedoch grundsätzlich darüber im Klaren sein, dass ihre Arbeit zwar eine bewusste Ausdrucksabsicht mitteilt, aber in jedem Fall darüber hinaus zu seinem Betrachter spricht oder durch den Kunstkritiker zum Sprechen gebracht wird' und daher praktisch zweimal kreiert wird.[207]

4.2. Kontextualisierung von Kunst

Nach Hauser bestünde die Bürde der zeitgenössischen Kunst in der Tatsache, dass die wenigen authentischen Kunstwerke nur von wenigen adäquat verstanden werden. Daher müssen sie dem Publikum erst dringend empfohlen, erklärt oder gar aufgenötigt werden, während die 'alten Meisterwerke' diese Empfehlung nicht notwendig hätten, da sie im ‚unfraglichen Ansehen' und der ‚unvergänglichen Wertigkeit' bereits gerühmt und für allgemein gültig erklärt wurden.[208]Das wirft auch die Vermutung auf, dass Kunstvermittlung, ob als Programm in einem Museum oder die Präsentation von Kunst durch einen Galeristen, nicht nur ausstellt, sondern durch ihre jeweilige 'Auswahl' bestimmte zeitgenössische Kunsterscheinungen auch weiterempfiehlt.

Im Hinblick auf die aktuelle Inszenierung des Kunstbetriebs durch Marketingexperten und Manager erscheint es naheliegend, dass dahinter auch ökonomische Interessen stecken, die neue Märkte schaffen wollen. Angesichts des verstärkten Eventcharakters mancher Kunstschauen orientieren sich offenbar manche Ausstellungskonzepte mehr an Modegeschmack und Erlebniswert für den Besucher und weniger an der Relevanz der Zusammenstellung. Braucht der Kunstsektor tatsächlich ständig neue Inszenierungsformen und eine

[207] vgl. Pelinka, Anton: *Demokratie als Sache der Vielen. Kunst als Sache der Wenigen?,* in: Bohunovsky Bärnthaler, Irmgard (Hg.): *Kunst und Demokratie* (1999), S.16.
[208] vgl. Hauser, Arnold: *Kunst und Gesellschaft* (1973), S.97.

durchgeplante, effektvolle Präsentation, um das Interesse des Publikums zu aktivieren und sich gegen andere Freizeit- und Tourismusaktivitäten durchsetzen zu können? Ist streng genommen nicht der Künstler selbst der Vermittler seiner Ideen und Konzepte? Hierauf folgt weiter unten die Überlegung zum aktuellen Stellenwert des Kunstbetriebs (und der Funktion der Kunst) in der Gesellschaft an sich, wenn weniger unvermittelte, selbstständige Kunstrezeption gefragt ist.
Mittlerweile ist die Kunstvermittlung schon ein selbstverständlicher Bestandteil des Kunstbetriebs und hat sich in Verbindung mit dem Kunst- und Kulturmanagement als neue Branche etabliert. Walter bezeichnet die Kunst-Vermittlung als eine moderne Dienstleistung, die im Sinne der Professionalisierung des Betriebs Nähe in einer *ferngesteuerten* Gesellschaft herzustellen versucht.[209]

> "Vermittler sind Menschen, die über die nötigen Informationen verfügen, um zwischen Angebot und Nachfrage eine direkte Beziehung herstellen zu können.(...) Je unübersichtlicher, also vermittelter die Welt wird, desto mehr sind Vermittlungsdienste vonnöten."[210]

Damit wurden auch neue Beschäftigungs- und Ausbildungs-möglichkeiten geschaffen. Das breite Weiterbildungsangebot für professionelle KulturmanagerInnen zeigt, dass unternehmerisches 'Know How' im Kultursektor aktuell sehr gefragt ist. Doch kann bei der Arbeitsweise nicht automatisch von einer besonderen Perspektive auf den Bereich der Kultur und der Kunst ausgegangen werden. Das Ausbildungsprogramm zeigt, dass die traditionellen Mittel der Betriebswirtschaft, gängigen Marketingmodelle und aktuellen Managementtechniken zur Anwendung kommen, welche die Nutzbarmachung und Rentabilität als entscheidende Faktoren

[209] vgl. Walter, Harry: *Kann die Vermittlung von Kunst selbst (eine) Kunst sein?,* in: Bohunovsky-Bärnthaler, Irmgard: *Künstler, Kritiker, Vermittler, Rezipient. Über Abgründe an Grenzen* (2004), S.90.
[210] Zit. ebda. S.90.

berücksichtigen.[211] Hier stellt sich die Frage, inwieweit sich Kunst mit Management in ihrer essentiellen Bedeutung verträgt und ob unternehmerisches Vorgehen als Marketingkonzept in der Vermittlung bereits zu dominant wird, wenn ihr dadurch die eigenständige kommunikative Funktion abgesprochen wird. Es bleibt zu beobachten, wo die dazwischen geschaltete Instanz als Rechtfertigung im Kunstdiskurs oder Propagierung einzelner Positionen der gegenwärtigen Kunstproduktion eintritt und wo sie sich primär als eine Rezeptionsanleitung und Theoretisierung der Schau durch das Einfügen von Metatexten zur Anregung der inhaltlichen und gesellschaftspolitischen Auseinandersetzung versteht.
Ein potentieller Konfliktpunkt liegt zwischen dem Bildungs- und Vermittlungsanspruch der Institutionen und dem Autonomiebestreben vieler Künstler, da diese zwar auf die Sichtbarkeit ihrer Werke angewiesen sind, aber zugleich oft der Formulierung und Kontextualisierung ihrer Arbeit von ‚außen' ausgesetzt werden. Die Strategien der Vermittlung und die Konzeption der Kuratoren, aus welcher Motivation auch immer, beeinflussen die Perspektive und Blickorientierung des Ausstellungsbesuchers vom eigenen Standpunkt her.

> "Nun setzte eine durchgängige Professionalisierung ein. Der zunehmenden Beachtung der zeitgenössischen Kunst und der Sichtbarkeit ihrer Impressarios folgte die Kritik an ihrer Macht. Kuratoren gerieten seit den Neunzigern häufig unter Verdacht, thesen-, stimmungs- oder auch nur kommerziell getriebene Manipulatoren oder gar Usurpatoren von Kunst und Künstlern zu sein."[212]

[211] siehe z.B. Institut der Kulturkonzepte Wien (20.11.2013): http://www.kulturkonzepte.at/weiterbildung/zertifikatskurs_kulturmanagement.php
[212] Heynen, Julian: *Und jetzt kuratieren wir noch Hosen*, Artikel in: Die Welt am 17.08.11 http://www.welt.de/print/die_welt/kultur/article13549046/Und-jetzt-kuratieren-wir-noch Hosen.html (12.10.2013)

Sie fungieren zwar als wichtige Berater, Mentoren, Manager und Gesprächspartner der Künstler, es wird ihnen aber auch vorgeworfen, dass sie in den diversen Hochschulen und Akademien nur danach suchen, was sich aktuell in den Kunstmarkt integrieren lässt. Die Bekanntschaft mit einem Kurator verhilft dem Kunstschaffenden auf jeden Fall zu mehr Öffentlichkeit, aber auch das Risiko der Anpassung an dessen Konzept und Kunstvorstellung ist gegeben, sobald eine gewisse Abhängigkeit entsteht. Es lässt sich nicht mehr leugnen, dass die Macht der Institutionen und des Marktes Einfluss auf das künstlerische Schaffen der Einzelnen nehmen.[213]
In der Funktion einer Übersetzungstätigkeit, die nicht die sinnliche Präsenz des Kunstwerkes stört, fördert das Kuratieren grundsätzlich 'ein diszipliniertes Erschließen der spezifischen Struktur.'[214] In diesem Sinne kann die Vermittlungstätigkeit Barrieren abbauen und den Zugang der Ausstellungsbesucher erleichtern. Sie führt durch komplexe Themenschwerpunkte und aktiviert das bewusste Rezeptionsverhalten. Nur eine Kunstvermittlung, die Künstler und Betrachter nicht bevormundet, sondern als Hilfestellung zur Präsentation der Werke oder für die Aneignung der Kunst durch Erkenntnisgewinn bzw. unmittelbare Erfahrung verstanden wird, nimmt dem einen nicht die Souveränität der Idee und dem Betrachter nicht die Selbstständigkeit bzw. die Chance zur eigenen, autonomen sinnlichen Erkenntnis zu gelangen, die ihm das Kunstwerk bietet.[215]

Als konkretes Ziel der gegenwärtigen Ausstellungspraktiken konnte herausgestellt werden, dass die Vermittler den Betrachtern den Zugang zu den Kunstwerken erleichtern wollen, indem sie durch das kuratierte Programm oder die Zusammenstellung der Sammlung führt oder eine (Kunst)Geschichte erzählt. Zur klassischen Hilfestellung zählen Textkommentare zu den Kunstwerken, Künstlerbiografien und

[213] vgl. Rautenberg, Hanno: *Die Krise der Kunst als Krise der Kunstkritik*, in: Bohunovsky-Bärnthaler, I.: *Künstler, Kritiker, Vermittler, Rezipient. Über Abgründe an Grenzen* (2004), S.60.
[214] vgl. ebda. S.176.
[215] vgl. Heinze, Thomas: *Kultursponsoring, Museumsmarketing, Kulturtourismus* (2008), S.175.

pädagogische Live- oder Audio- Führungen bei Rundgängen, die den Besuchern entsprechende Hintergründe näher bringen bzw. Zusammenhänge aufzeigen sollen. Um die Besucher zur Beschäftigung mit Kunst und Kultur zu animieren, werden die verschiedensten Strategien entwickelt. Die Ausstellungskonzepte und Vermittlungsmethoden erfahren aber auch Kritik, indem nicht ihre Hilfestellung anerkannt sondern ihre Befreiung von dieser gefordert wird. Harry Walters Gedanken geben einen Anstoß zur gegenwärtigen Reflexion über Kunstvermittlung und ihre möglicherweise negativen Auswirkungen auf die Kunst.

> "Wenn Vermittlung alles ist, wenn alles Vermittlung ist, dann wird natürlich, und das ist der Preis, das zu Vermittelnde selbst in jenem Sinne unscharf, zum Grenzfall, mit der Restfunktion zu verhindern, dass der Begriff der Vermittlung in sich selbst kollabiert. Die Gefahr, dadurch in eine neue Formalismusfalle zu geraten, war ebenso groß wie die des Zynismus, der sich allzu leicht einstellt, wenn man mit seinen schlauen Begriffen zu schnell durchkommt."[216]

Braucht ein Kunstwerk letztendlich eine Kommentierung von 'außen'? Wie verändert sich das Werk in seiner Bedeutung durch seine Vermittlung? Vor allem wird Kritik an der Vermittlung von Kunst geäußert, wenn ideologische Eröffnungsreden oder Kommentare in Katalogen und Kunstzeitschriften vom Text und der Intention des Künstlers selbst ablenken. Nach Walter wird das Verhältnis von Werk und Kommentar im Bezug auf die kontextuellen Bedingungen bisher zu wenig reflektiert. Schließlich würden diese Kommentare zwar die Berührungsangst nehmen wollen und als verordnete Bedeutungen die Werke zu erklären (dekretieren) versuchen. Letztlich werde aber diese

[216] Walter, Harry: *Kann die Vermittlung von Kunst selbst (eine) Kunst sein?,* in: Bohunovsky-Bärnthaler, Irmgard: *Künstler, Kritiker, Vermittler, Rezipient. Über Abgründe an Grenzen* (2004), S.111.

apologetische Funktion eher ignoriert.[217] Ähnlich problematisch sieht auch Liebmann die Anforderung der heutigen Rezeptions- und Vermittlungspraxis.

> "Das Problem dabei ist, dass es, weil über Kunst heute ein Glaubensakt entscheidet, auch keine vernünftigen Argumente für oder gegen ein Kunstwerk geben kann. Ungläubige können nicht überzeugt, sie müssen bekehrt werden. Und diese Mission ist die Aufgabe der von Kunstvermittlung und Kunsttheorie heute."[218]

Bei meinen Untersuchungen der in Wien gängigen Vermittlungsformate habe ich speziell Bemühungen zur Herstellung einer interaktiven Kunstbetrachtung festgestellt. Interaktive Konzepte wollen Begegnungen und damit den Austausch zwischen verschiedenen Publikumsgruppen und Künstlern, Veranstaltern und Kuratoren fördern und Möglichkeiten zur gemeinsamen, aktiven Auseinandersetzung mit den Produktionen bieten. Die Besucher bekommen die Chance, eine Unterhaltung mit den Kuratoren oder den Künstlern selbst zu führen oder bei einem Gespräch zwischen Veranstalter und Künstler dabei zu sein. Die Vermittlungsstrategie versucht hier vermutlich mit solchen persönlichen Begegnungen die Zugangs-Hemmschwelle bei anspruchsvollen Ausstellungsformaten abzubauen und mit den quasi 'Live' und verbal kommentierten Ausstellungsrundgängen das Verständnis für den Kontext der jeweiligen Kunst zu liefern. Kunsteinrichtungen laden in Wien recht häufig zur arrangierten Zusammenkunft von Kunstschaffenden und Kunstinteressierten ein, um aktuelle Positionen der zeitgenössischen Kunst zu besprechen. Auch autonome Organisationen und Vereine wie künstlerisch selbst aktive Menschen engagieren sich für Verständnis und Vermittlung ihrer Projekte und setzen auf die direkte Interaktion mit dem Publikum, um ihre Themen

[217] vgl. Walter, Harry: *Kann die Vermittlung von Kunst selbst (eine) Kunst sein?,* in: Bohunovsky-Bärnthaler, Irmgard: *Künstler, Kritiker, Vermittler, Rezipient. Über Abgründe an Grenzen* (2004), S.103.
[218] Liebmann, Konrad Paul: *Angepasste Empörung. Über avantgardistische Kunst und politische Verantwortung in demokratischen Gesellschaften*, in: Bohunovsky-Bärnthaler, Irmgard (Hg.): *Kunst und Demokratie*, S.25-26.

und Botschaften an die Öffentlichkeit zu bringen. Diese Diskussionen sind inzwischen ein besonderer Bestandteil der Kunstszene in Wien. Walter bringt diese zunehmende Konzentration der Funktion von Kunst auf den kommunikativen Aspekt sehr eingehend auf den Punkt, indem er die Veränderung als Umkehr von der *Kunst als Kommunikationsmittel zur Kommunikation über die Kunst* beschreibt.[219]

Zu berücksichtigen ist an diesem Punkt, dass auch die Verhaltens- und Kommunikationsweisen der Menschen innerhalb der Kunstdiskurse von gesellschaftlichen Normen geprägt sind.

> "Kunst entfaltet soziale Distinktion, weil ihre adäquate Wahrnehmung nur dem möglich ist, der erlernte Spielregeln beherrscht. Kommunikation erweist sich als regelrechtes Verhalten, das nach Kriterien sozialer Angemessenheit funktioniert."[220]

4.3. Zur Kunstkritik und Expertenmeinung

Es sind vor allem renommierte ‚Kunst-Kritiker' und ‚Kunst-Experten', die das (vermeintliche) Privileg der Meinungsbildung nutzen, indem sie aus dem Angebot an produzierten Arbeiten Einzelne herausgreifen und ein offizielles Urteil fällen. Sie können aber ihre Macht auch einsetzen, indem sie mit ihren Wertmaßstäben und geschmacklichen Präferenzen auf den Kunstmarkt einwirken. Sie verfügen zumeist über ein fundiertes Fachwissen und schreiben in Kunstmagazinen, Zeitungen oder online über Kunst für ein potentielles Publikum, das sich aus Kunstinteressierten, Sammlern und Händlern zusammensetzt. Sie befassen sich eingehend mit den Motivationen der Künstler, verfolgen deren künstlerische Entwicklung und Performance im Kunstbetrieb und versuchen die Qualität ihrer Ergebnisse einzuschätzen. Manche weisen

[219] vgl. Walter, Harry: *Kann die Vermittlung von Kunst selbst (eine) Kunst sein?,* in: Bohunovsky-Bärnthaler, Irmgard: *Künstler, Kritiker, Vermittler, Rezipient. Über Abgründe an Grenzen* (2004), 88ff.
[220] Heinze, Thomas: *Kultursponsoring, Museumsmarketing, Kulturtourismus* (2008), S.29.

eine eigene künstlerische Laufbahn auf. Ihre Bewertung vermag den Stellenwert des Künstlers in der Öffentlichkeit zu beeinflussen. Den einen Künstler rühmen sie, andere vernichten sie in ihren Kommentaren und den nächsten ignorieren sie sogar.

Kritikertexte dienen auch der Werbung für den Ausstellungs- und Galeriebetrieb, weil sie wert- und aufmerksamkeitssteigernd wirken.[221] Auch Kuratoren, die nach den eigenen Vorstellungen Künstler für ihr Programm wählen und für die Erklärung der Werke bei Ausstellungen im Kontext der Kunst sorgen, genießen noch dieses Privileg der Meinungsbildung. Meist verfügen Kuratoren ebenfalls über ein hohes Maß an kunsthistorischer Bildung und Sachverstand, sie managen aber auch die *Kunst im Kunstbetriebssystem*[222], weshalb ihre Auswahl bei der Zusammenstellung von Ausstellungen auf Grund der ihr zugesprochenen Autorität auch auf ihre Macht innerhalb des Kunstbetriebs hin zu hinterfragen ist. Fakt ist, dass die öffentliche Wahrnehmung von Kunst im Allgemeinen durch die unterschiedlichen Wertfestlegungen und Kriterien von Seiten der Kuratoren, der Kunstkritiker, der Jury von Wettbewerben, der Galeristen und der Kunstprofessuren sowie der staatlichen Kunstförderung insofern geprägt wird, da sie mit ihrer Präferenzierung bzw. Selektion der Positionen die Sichtbarkeit mitbestimmen. Eine besondere Vormachtstellung genießt ein Museum, da Kunst dort grundsätzlich einer unbeschränkten Öffentlichkeit zur Schau gestellt wird und dabei konventionell festlegt, was Kunst ist und wozu sie dient. Die Identität-stiftende Wirkung ist hier gemäß der Prämisse *Kunst muss sichtbar sein, um Kunst zu sein* sehr augenscheinlich.[223] Somit ist die politische Förderung von Kunst auch immer eine Frage des Expertentums, da dieses die Macht der Meinungsbildung besitzt.[224]

---

[221] vgl. Rautenberg, Hanno: *Die Krise der Kunst als Krise der Kunstkritik*, in: Bohunovsky-Bärnthaler, I.: *Künstler, Kritiker, Vermittler, Rezipient. Über Abgründe an Grenzen* (2004), S.65.

[222] vgl. Walter, Harry: *Kann die Vermittlung von Kunst selbst (eine) Kunst sein?,* in: Bohunovsky-Bärnthaler, Irmgard: *Künstler, Kritiker, Vermittler, Rezipient. Über Abgründe an Grenzen* (2004), S.100.

[223] vgl. Pelinka, *Anton: Demokratie als Sache der Vielen. Kunst als Sache der Wenigen?,* in: Bohunovsky Bärnthaler, Irmgard (Hg.): *Kunst und Demokratie* (1999), S.40.

[224] vgl. ebda. S.40-41.

Die Rezeption durch die Öffentlichkeit bleibt die Grundbedingung von Kunst. Sie sollte sich daher nicht nur nach der herrschenden Meinung der 'Experten' richten, sondern mit dem eigenen kritischen Geist erfasst werden. Rautenberg plädiert für mehr Kritik- und Urteilsfähigkeit des Kunstpublikums. Es soll eine selbstständige Aussage treffen können.

> "Wer Unterschiede markiert, wer Urteile wagt, macht sich verdächtig. Zwar hält sich ein jeder in unserer Gesellschaft für einzig, jeder betont, er sei anders, ganz individuell. Doch wer diese Unterschiede benennt, wer sie auf den Begriff bringt und damit zwangsläufig bewertet, wer also Grenzen zieht, der wird rasch ins dunkle Eck abgedrängt, dorthin, wo die Konservativen hausen, die Reaktionären, die Elitisten. Lieber huldigt man dem Status Quo, und damit dem Diversifizierungsdrang des Kapitalismus, der Individualisierung vorantreibt, weil sie ihm neue Märkte beschert, neue Absatz- und Produktgruppen ermöglicht."[225]

Unabhängig von vorherrschenden Kenntnissen und Wissensstand ist das Urteil immer höchst subjektiv. Fatal wäre die Gleichgültigkeit gegenüber der Kunstproduktion. Eine erschreckende Vorstellung ist eine durch die Bilderflut der Medien und durch die Konsumindustrie abgestumpfte Masse, die Kunst bestenfalls als Unterhaltung und Bedürfnisbefriedigung oder gar nur als Luxusgut wahrnimmt, welches für Prestige- oder Investitionszwecke angeeignet wird. Kunst ist ein substanzieller Teil der Gesellschaft und nicht bloß Ausdruck von Wohlstand und Bildungsstand. Wenn es auf Grund der 'Vereinfachung' von Ausstellungsprogrammen gar keine Berührungsangst bzw. keine Herausforderung mehr bei der Kunstbetrachtung gibt, wenn mögliche Fragen der Rezipienten schon im Voraus beantwortet werden oder sie sich keine mehr stellen, und dadurch die persönlichen Erkenntnisse erst gar nicht zustande kommen,

[225] Rautenberg, Hanno: *Die Krise der Kunst als Krise der Kunstkritik*, in: Bohunovsky-Bärnthaler, I.: *Künstler, Kritiker, Vermittler, Rezipient. Über Abgründe an Grenzen* (2004), S.71.

wenn sich für den Betrachter hinter der Kunst nichts Geheimnisvolles mehr verbirgt, ist (kunstpädagogische) Vermittlungstätigkeit nicht erfolgreich. Eine, die prinzipiell von 'mangelnder Kunstkenntnis' des Publikums ausgeht und mit 'anspruchsvoller' Kunst die Mehrheit von vornherein ausschließt und sich nur an eine 'Bildungselite' richtet, verfolgt ebenso wenig ein wahrnehmungs- und bewusstseinsförderndes Ziel wie eine Kunstausstellung, welche ihr Programm nur als 'Event' verkauft, um ein Konsumbedürfnis zu bedienen.

Es wird in der Diskussion um die Situation des Kunstbetriebs auch behauptet, die Gesellschaft selbst hätte bzw. nehme sich nicht die Zeit für die tiefergehende Auseinandersetzung, weshalb Kunst zur Geheimwissenschaft würde, da nur wenige ‚Eingeweihte' Zugang zu dieser fänden. Andere Ansichten weisen wiederum darauf hin, dass gerade der Bürger, der einzelne, die (kulturpolitische) Situation beeinflussen könne, indem er sich aktiv für das kulturelle Angebot interessiere, da das öffentliche Geld auf die Nachfrage reagiere. Jeder Einzelne könne sich auf die Kunst einlassen, auf die Fragen seiner Zeit, der Gesellschaft und entscheiden, womit er sich auseinandersetzen will.[226] Das Ausstellungspublikum ist auf jeden Fall ein konstitutiver Teil des Kunstsystems. Es muss hier aber noch einmal betont werden, dass in den Institutionen nur eine eingeschränkte Auswahl gegeben ist, da nur gefördert bzw. realisiert wird, was von den kulturpolitischen Entscheidungsträgern anerkannt und von Kuratoren nach eigener Schwerpunktsetzung in der Ausstellungskonzeption festgelegt wird. Da Institutionen heute unter dem ständigen Erwartungsdruck des Publikums im internationalen Konkurrenzkampf stehen, müssen sie stets mit originellen Themen und Präsentationsformen aufwarten und wagen selten neue Möglichkeiten der Rezeption und Aneignung.

> "Auf der Suche nach immer neuen noch unbesetzten Themen kommen dann in der Regel recht schnell irgendwelche

[226] vgl. Bohunovsky-Bärnthaler, Irmgard: *Künstler, Kritiker, Vermittler, Rezipient. Über Abgründe an Grenzen* (2004), S.11ff. Im Rahmen des Symposiums 2003: *Kulturpolitik - demokratische Legitimation zur Aufklärung?*

zusammenfassenden Begriffe aufs Tapet, Begriffe, unter die dann die einzelnen Künstler subsumiert werden können."[227]

Kunst braucht auf jeden Fall die 'Öffentlichkeit', um sich ins Gespräch zu bringen. Die Kunstvermittlung könnte grundsätzlich nach ihren individuellen Möglichkeiten ein Bewusstsein dafür schaffen, dass die Gesellschaft jedes Ergebnis, jede neue Hervorbringung der Kunst in ihrer Bedeutung und Relevanz neu aushandeln darf und dass das Verhältnis zur Kunst immer auch individuell und persönlich bleibt. In den Ausstellungsräumen kann zwar Kunst im Kollektiv wahrgenommen werden, jeder Besucher rezipiert jedoch gemäß der bisherigen Erfahrungen und persönlichen Erwartungen.

Es wird in den Debatten um die Kunst niemals Einigkeit geben, da ja gerade die Kontroversen, auf Grund der verschiedenen Perspektiven und den individuellen Erfahrungshintergründe, also die ständige Bewegung in der kollektiven Auseinandersetzung, ihr Wesen ausmacht. Doch gerade weil sich die Paradigmen mit neuen Diskursen und Gegenständen laufend verändern, kann es auch kein starres Regelsystem für die Interpretation von Kunstwerken geben.[228] Ohne autoritäre Meinungsbildung und Expertendoktrin kommt erst die politische Dimension der Kunst zu tragen, indem jeder Interessierte sich an der Kommunikation über Ideen und Ausführungen sowie künstlerischen Problemstellungen beteiligen könne.[229]

> "Kunst hat in ihrer Vertrautheit gegenüber allen anderen Überlieferungen den Vorzug, dass sie in Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft etwas zu sagen hat, das über das Gesagte hinausgeht und ein Wiedererkennen und Verändern hervorruft."[230]

---

[227] Walter, Harry: *Kann die Vermittlung von Kunst selbst (eine) Kunst sein?,* in: Bohunovsky-Bärnthaler, Irmgard: *Künstler, Kritiker, Vermittler, Rezipient. Über Abgründe an Grenzen* (2004), S.100.
[228] vgl. Lüddemann, Stefan: *Kunstkritik als Kommunikation* (2004), S.26.
[229] vgl. Damisch, Gunter: *Die Demokratie der Künste*, in: Bohunovsky Bärnthaler, Irmgard (Hg.): *Kunst und Demokratie* (1999), S.29.
[230] Heinze, Thomas: *Kultursponsoring, Museumsmarketing, Kulturtourismus* (2008), S.169.

Die Menschen können durch die Kunstvermittlung ermutigt werden, sich den Kunstwerken bewusst und selbstreflexiv zuzuwenden und sich aktiv mit den Kontexten der Ausstellungen auseinanderzusetzen oder sich dem öffentlichen Diskurs anzuschließen, ausgestattet mit welchem individuellen ästhetischen Bewusstsein und intellektuellem Verständnis auch immer. Fakt ist, dass die Gesellschaft eine große Ressource an Wissen aus der langen Geschichte der Kunst nutzen kann, wenn sie zugänglich ist.

"Kunst verändert, da Vorstellungen im Geiste kreiert werden."[231]

Dieses Potential hat also Kunst, welche nicht nur unaufmerksam konsumiert wird oder im Atelier des Künstlers, als Privatgut in einem Sammler-Bunker oder als Anlage in einem Händlerdepot 'brach' liegt, sondern welche veröffentlicht und vom Individuum und dem Kollektiv reflektiert werden kann. Bei der Rezeption kann der Betrachter sich mit der eigenen Wahrnehmungsfähigkeit auseinandersetzen und das trägt wiederum zu mehr Bewusstseinsbildung im Bezug auf dessen eigene Lebenswirklichkeit bei.[232]

5. Kulturmetropole Wien. Zwischen repräsentativer und moderner, marktdominierter Kulturlandschaft

Kunst und Kultur spielt für Österreich schon sehr lange eine bedeutende Rolle. Diese Repräsentationskultur konzentriert sich sehr stark auf seine Hauptstadt Wien. Das Erbe der 'Wiener Klassik' mit Komponisten von Haydn, Mozart und Beethoven – über Franz Schubert, Anton Bruckner und Brahms bis hin zu Johann Strauß und Gustav Mahler zählt zu den bedeutenden Leistungen der internationalen Kulturgeschichte. Der Chor der Wiener Sängerknaben und Orchester wie die Wiener Philharmoniker

[231] vgl. Klein, Ulrike: *Der Kunstmarkt. Zur Interaktion von Ästhetik und Ökonomie* (1993), S.58.
[232] vgl. ebda. S.2.

und Wiener Symphoniker sind weltberühmt und neben der herausragenden Literatur von heimischen Schriftstellern wie u. A. Franz Grillparzer, Thomas Bernhard, Ingeborg Bachmann und Peter Handke, vielen namhaften Künstlern wie Gustav Klimt und Hermann Nitsch und Werken von Architekten wie Otto Wagner, Adolf Loos, Friedrich Hundertwasser bis Hans Hollein sind wichtige Aushängeschilder für eine reiche kulturelle Vergangenheit und Gegenwart Österreichs.

Zur Repräsentation der herausragenden Kulturlandschaft zählen unzählige Theaterinstitutionen, die großen Kunstvereinigungen Künstlerhaus Wien und Wiener Secession sowie zahlreiche hochsubventionierte Festspiele in Bregenz, Mörbisch und Salzburg und etablierte Festival-Veranstaltungen der Gegenwartskultur wie die *Ars electronica*, das *ImPulsTanz* Festival, das Donaufestival oder die *Wiener Festwochen*. Außerdem nimmt die Bekanntheit der österreichischen Filmproduktion weiter zu und erfährt durch eigene Filmfestivals wie die *Viennale* und das *Vienna Independent Shorts* und durch die mediale Präsenz von renommierten, heimischen Filmschaffenden zunehmend mehr Aufmerksamkeit innerhalb der internationalen Szene. Nicht zuletzt sorgen jährliche Design- und Kunstmessen, wie die *Viennafair*, *Blickfang* und die *Vienna Design Week* und experimentellere Formate wie das *sound:frame*, ein Festival der Medienkunstbranche, oder das *soulvienna artfestival* für ein abwechslungsreiches Kulturprogramm des österreichischen Kulturbetriebs.

Im Vergleich zu anderen Hauptstädten tut sich in Wien kulturell tatsächlich sehr viel. Als attraktive Kulturhauptstadt wird sie international geschätzt für ihre beeindruckende Architektur mit den imposanten Prunkbauten der Ringstraße, denkmalgeschützten Gebäuden im Jugendstil, zahlreichen historischen Plätzen und Schlössern und auf Grund ihres umfangreichen Programms an Theater- und Musikveranstaltungen von Klassik bis Moderne sowie auch wegen einer blühenden Kunst- und Kreativszene. Mit dem imposanten international sehr geachteten Kunsthistorischen Museum und neben dem Museumsquartier als modernes, repräsentatives und pulsierendes

Kulturareal, wartet die Stadt mit einer Vielzahl an renommierten Museen und Galerien für zeitgenössische Kunst sowie verschiedensten kulturellen Projekten und zeitgenössischen Künstlern auf. Wien ist sich des kulturellen Potentials offenbar sehr bewusst und inzwischen zu einer Kultur- und Tourismusmetropole mit internationalem Ruf avanciert.

Die Bestandsaufnahme der Programme des zeitgenössischen Kulturbetriebs zeigt eindeutig auf, dass zwar sehr wohl ein großes Angebot existiert, doch lassen sich die ökonomischen Zwänge bzw. die Kräfte der kommerziellen Interessen dahinter längst nicht mehr leugnen. Es braucht keine professionelle Analyse, um zu erkennen, dass der Schwerpunkt auf den traditionellen Kunstsparten und der Kulturwirtschaft, den sogenannten *culture industries*, liegt. Dem gesamten öffentlichen Kulturbetrieb die Ausrichtung auf Kommerzialisierung und Spektakel zu unterstellen greift jedoch zu kurz. Nichts sei gegen ökonomische Ansätze bezüglich der kulturellen Freizeitbeschäftigung einzuwenden, wenn zugleich auch die Interessen der Kunst- und Kulturschaffenden anerkannt würden, die auch gesellschaftspolitische Themen an einem öffentlichen Ort zur Sprache bringen wollen. Zweifellos stellen die komplexen Betriebe eine enorme Herausforderung für die Verantwortungsträger von Institutionen dar. Es ist nur verständlich, dass das unternehmerische Handeln für eine gute Auslastung sorgen muss, um die immensen Kosten der Einrichtungen zu decken und sich daher ein großer Konkurrenzkampf um öffentliche Gelder unter den Kulturbetrieben abspielt. Auch wenn Wien auf Grund des großen Angebots an kulturellen Aktivitäten im internationalen Kontext längst etabliert ist, hatte der Aufschwung offensichtlich auch eine Verstärkung des Wettbewerbs zwischen den Kulturinstitutionen um Fördermittel und Publikum zur Folge.
Bei genauerer Beobachtung des gegenwärtigen Kulturlebens in Wien lässt sich feststellen, dass durchaus ein Großteil der institutionellen Angebote als 'marktorientiert' bezeichnet werden kann. Es wird

augenscheinlich sehr viel in neue Marketing- und PR-Konzepte sowie innovative Vermittlungs-Strategien investiert, um sogenannte 'Zielgruppen' zu erreichen. Die öffentlichen Kultureinrichtungen sehen ihre Existenz offenbar von der Gunst des Publikums abhängig und versuchen, mit ihren Programmen breite Schichten anzusprechen. Die Direktoren und Kuratoren der vielen Kultureinrichtungen ringen offiziell um Budgets, Subventionen und Besucherzahlen. So wird die Bevölkerung mit entsprechenden Vermittlungsprogrammen in die Veranstaltungsräume gelockt. Da der Kulturbetrieb zudem durch die Freizeit- und Konsumindustrie eine immer stärkere Konkurrenz bekommt, spielen inzwischen Marketing- und Vermittlungsarbeit eine sehr zentrale Rolle in der Kulturarbeit. Deshalb wurden einige Umstrukturierungen der Kunstinstitutionen hinsichtlich der internationalen Wettbewerbsfähigkeit unternommen.[233]

> "Gerade die konsumnahe Industrie muss in einer im weltweiten Wettbewerb stehenden Welt der Globalmärkte sich im Bewusstsein der Öffentlichkeit zu etwas stilisieren und positionieren, was jedes einzelne Unternehmen und seine Produkte von denen der Konkurrenz unterscheidbar macht."[234]

Wo aber die Marketingstrategien von geschulten Werbeleuten, die eine ästhetische Ummantelung mit der Anstrengung im Kampf um das Besondere und Auffällige in der Öffentlichkeit vorantreiben, auch Institutionen als Marke positionieren wollen und wo wegen Rationalisierungen des Kulturbetriebs nur mehr ausgewählte (und gewinnbringende) Kulturproduktionen als wesentliche Träger des Images mit finanziellen Mitteln gestützt werden, gibt es kein unabhängiges Kulturleben mehr.[235] Dann verkörpert der Kulturbetrieb streng genommen eine Einheit von Tourismus, Markt und Erlebniskultur. Indem das Angebot an die ökonomischen Ziele und dem Wunsch der

[233] vgl. Rothauer, Doris: *Kreativität und Kapital. Kunst und Wirtschaft im Umbruch* (2005), S.169-170.
[234] Bendixen, Peter: *Geld und Kunst. Wer braucht wen?* (2000), S.89.
[235] vgl. ebda. S.88.

Masse nach Unterhaltung und willkommener Ablenkung angepasst wird, ist die Sorge um Vielfalt und Qualitätsverlust in meinen Augen berechtigt. Ich beabsichtigte hier aber nicht, klischeehaft die wohlbekannte kulturkritische Anklage aufzurollen, welche die *Kulturindustrie* für den *Kulturverfall* verantwortlich macht und eine kategorische Trennung zwischen einem elitären Angebot von Kunst und Kultur für das Bildungsbürgertum, welches hohen intellektuellen Anspruch erhebt und damit ungebildeten Gesellschaftsschichten verschlossen bliebe, und dem Vergnügungstheorem, das die 'Massenkultur' zur Zerstreuung der übrigen Bevölkerung herabwürdigt, zur Folge hätte. Dieses populistische Vorurteil wird hier nicht polemisch verteidigt, da sich der Wiener Kulturbetrieb nicht nur auf die Unterhaltungsbranche einerseits und das Programm der repräsentativen Hochkultur auf der anderen Seite und genauso wenig auf die Ausbeutung kultureller und künstlerischer Leistungen reduzieren lässt.

Bei der näheren Untersuchung der Komplexität an Verstrickungen von den Feldern Wirtschaft und Kultur, fallen jedoch eklatante Interessensverschiebungen im Kulturbereich auf. So scheinen sich einige Institutionen sehr wohl mehr am volkswirtschaftlichen Nutzen als am Soziokulturellen zu orientieren. Eindeutig setzen heute einige große Ausstellungshäuser bevorzugt auf massenwirksame Programme. Als Strategie dahinter kann angenommen werden, dass unkomplizierte Inhalte auch von Bürgern, welche die Auseinandersetzung mit gesellschaftspolitischen Themen oder die inhaltliche Kritik eher scheuen und kaum nach Reflexionsmöglichkeiten im alltäglichen Leben suchen, angenommen werden. Möglicherweise schlägt gerade diese Kompensationsidee an, wenn Kulturvermittlung den Menschen dazu verhilft, zu vergessen, was negative gesamtgesellschaftliche Prozesse verursacht haben. [236] Diese Vermutung betont die Gefahr der machtpolitischen Instrumentalisierung des Kulturbetriebs mit der

[236] vgl. Schwender, Rolf: *Möglichkeiten politischer Kulturarbeit*, in: Raunig, Gerald (Hg.): *Kunsteingriffe. Möglichkeiten politischer Kulturarbeit* (1998), S.41.

effektiven Anpassung des Angebots zur Erfüllung des Harmoniebedürfnisses einer zunehmend verunsicherten Bevölkerung eine Kulturalisierung der wachsenden gesellschaftlichen Widersprüche zu begünstigen.[237] Des Weiteren lässt sich der Legimitationsdruck der Subventionspolitik durch den vermehrten Andrang vermindern, da sie die Unentbehrlichkeit der Einrichtung gegenüber dem fördernden Staat bestätigt.[238] Mit den entsprechenden Marketingmaßnahmen werden *Zielgruppen* deshalb dazu verleitet, in ihrer Freizeit Kunst und Kultur zu konsumieren, auch wenn durch die Ausrichtung auf die Unterhaltungsproduktion das wesentliche Potential des Kulturbetriebs, als *Diskursraum* und "*Transferzone der Differenzen des Sinns*"[239] weitgehend unausgeschöpft bleibt.

> "Wahrscheinlich können wir ohne Übertreibung davon sprechen, dass dem Individuum heute zur Realisierung seiner geistig-kulturellen Bedürfnisse in weiten Bereichen nur noch eine von ökonomischen Kategorien und kommerziellen Praktiken durchsetzte gesellschaftliche Öffentlichkeit, eben der Markt, gegenübertritt. Das meiste von dem, was wir heute in der Öffentlichkeit tun, hat die Eigenschaften von Geschäften und Käufen: Man achtet genau auf die Einhaltung des Prinzips der Äquivalenz von Gabe und Gegengabe. Der Bereich der Kultur schien lange Zeit als ein Hort des kommerzfreien Kunsterlebnisses zu sein, solange die subventionierend helfende Hand des Staates dies ermöglichte. Dies wird heute für jeden sichtbar aufgeweicht."[240]

Der deutsche Ökonom und Kulturwissenschaftler Bendixen hat sich mit dieser Entwicklung auseinandergesetzt und dabei das Verhältnis zwischen gemeinschaftsbetonten und einer marktdominierten Kulturgesellschaft im historischen Prozess untersucht. Er stellte fest,

---

[237] vgl. Wimmer, Michael: *Kultur und Demokratie* (2011), S.30.
[238] vgl. Rothauer, Doris: *Kreativität und Kapital. Kunst und Wirtschaft im Umbruch* (2005), S.12.
[239] vgl. Lüddemann, Stefan: *Kultur. Eine Einführung* (2010), S.19.
[240] Bendixen, Peter: *Einführung in das Kultur- und Kunstmanagement*, S.96.

dass heute tatsächlich mehr Zweiteres gegeben sei.[241] Er erklärt in seinem Beitrag zu 'Kulturmanagement oder Kommerzialisierung der Kultur' (1997), dass kulturelle Institutionen im Kontext der Kulturgeschichte immer schon viel Geld verschlungen haben und sie für Bau und Programme in hohem Maße materielle Ressourcen einsetzen wollten. Jedoch wäre früher zur Finanzierung in erster Linie das Budget des Fürsten oder privater Kreditgeber genommen worden. Der große Unterschied zu heute liegt darin, dass nun private Geschäftsmänner neben den Förderungen der Kulturpolitik in die Kulturstätten investieren. Es sei recht neu, dass zum einen Kulturinstitutionen marktwirtschaftlich eigenständig gemanagt und zum anderen als Investitionsobjekt gehandelt werden.[242]

> "Wo aber für eine technisch und organisatorisch komplexe kulturelle Produktion Kapital gefragt ist und dieses nicht vom Souverän (einst dem Fürsten, heute dem Staat als Sachverwalter des Volkes) oder von einem privaten Mäzen verfügbar gemacht wird, dringt der Gesichtspunkt der privatwirtschaftlichen Rendite ein und zwingt zu kommerziellem Management."[243]

Ausgehend von enormen Schwankungen des Wirtschaftszeitalters, wo in so gut wie allen Geschäftsbereichen in den vergangenen Jahren eingespart werden musste, haben vermutlich auch die Kürzungen der Kulturbudgets und die zunehmende Konkurrenz durch die Freizeitindustrie in den vergangenen Jahren diese Entwicklungen bezüglich alternativer Finanzierungsmöglichkeiten durch private Investoren vorangetrieben.[244]
Es lässt sich zumindest eine Anpassung des Kulturangebots an die Tourismussparte feststellen, indem offenbar durch lukrative

[241] vgl. Bendixen, Peter: *Einführung in das Kultur- und Kunstmanagement*, S.96.
[242] vgl. Bendixen, Peter: *Kulturmanagement oder Kommerzialisierung von Kultur?,* in: Rauhe Hermann/Christine Demmer (Hg.): *Kulturmanagement. Theorie und Praxis einer professionellen Kunst* (1997), S.51.
[243] vgl. ebda. S.51.
[244] vgl. Wimmer, Michael: *Kultur und Demokratie* (2011), S.152.

Kooperationen der ökonomische Mehrwert generiert werden wollte.[245] Da mit dem gesteigerten Angebot an kulturellen Aktivitäten schließlich ein wirtschaftliches Wachstum durch Konsum und Arbeitsplatzvermehrung vorhergesagt und damit ein 'Lifestyle'-Versprechen reklamiert wurde, entwickelte sich auch der Status eines kulturell attraktiven Ortes.[246]

> "Plötzlich hieß es: Kultur schafft Arbeit! In der Politik wie in der Wirtschaft erkannte man die Wachstums- und Beschäftigungs-potentiale im Kulturbereich."[247]

Der Begriff der 'Umwegrentabilität' galt als die neue kulturwirtschaftliche Devise.[248] Wird 'Kultur' demnach immer mehr zum Standortfaktor und zu einem auf den Tourismus ausgerichteten Beschäftigungssektor modifiziert, den sich die Ökonomen aneignen, da sie sich offenkundig einen weiteren, rentablen Markt erhoffen? Die Kulturwirtschaft bzw. der Gedanke von Kultur als rentabler Standortfaktor wurde vor allem durch zwei entscheidende Faktoren forciert. Zum einen haben sich die öffentlichen Kulturhaushalte stark vermehrt und sind im Bezug auf ihre Intentionen zunehmend unter Rechtfertigungszwänge geraten und finanzielle Kürzungen waren nicht mehr abzuwenden. Daher wurden neue Wege der Finanzierung durch privatwirtschaftliches Sponsoring und im Mäzenatentum gesucht. Diese Entwicklung im Bereich der Förderung von Kunst und Kultur brachte maßgebliche Veränderungen in der Funktionsweise des Kulturbetriebs.[249]
Der zunehmende wirtschaftliche Druck hat eine stärkere Professionalisierung der Kulturorganisationen bezüglich betriebswirtschaftlicher Führung und effektiver Öffentlichkeitsarbeit vorangetrieben. Es wurden dazu sogar neue Ausbildungswege geschaffen. Das breite Weiterbildungsangebot für angehende

[245] vgl. Röbke, Thomas: *Kunst und Arbeit* (2000), S.33.
[246] vgl. ebda. S.34.
[247] Zit. ebda. S.35.
[248] vgl. ebda. S.33.
[249] vgl. ebda. S.32.

professionelle KulturmanagerInnen zeigt, dass unternehmerisches Know How im Kultursektor aktuell besonders gefragt ist. Kulturmanagement, Kulturmarketing, Kultursponsoring sowie Finanzierung und Unternehmensberatung richten die Einrichtungen mit ihren betriebswirtschaftlichen Konzepten und Instrumenten immer mehr nach marktwirtschaftlichen Aspekten aus. [250] Mit effizienten Vermittlungsstrategien und geschickten Reizmitteln des Marketings wird also auch der öffentliche Kultursektor nach dem Prinzip der Nutzbarmachung und der Rentabilität gesteuert. Die Institutionen orientieren sich nicht mehr an kulturpolitischen Zielsetzungen, sondern an wirtschaftlichen Leitbildern, deren Grundsätze auf Wettbewerbsfähigkeit und Effektivität basieren. Damit werden nachhaltige Sinnstiftung oder sich langsam entfaltende soziokulturelle Bewegungen und ästhetische Innovationen automatisch verdrängt. Es ist wohl fragwürdig, wenn sich die Führung der Kulturbetriebe in erster Linie am wirtschaftlichen Erfolg orientiert und weniger an den Intentionen von soziokulturellen Projekten interessiert ist.

Zuwächse in Publikum und Umsatzerfolge werden stolz verkündet. Die hohen Besucherzahlen drücken zwar den wirtschaftlichen Erfolg aus, den sich insbesondere der Kulturtourismus und die Wirtschaftspolitik erhoffen, wie steht es jedoch um Bemühungen um die soziale Verantwortung gegenüber den verschiedenen gesellschaftlichen Realitäten der Stadt? Wie häufig wird noch der gesellschaftliche Auftrag des Kulturbetriebs kommentiert? Der Interessenkonflikt ist inzwischen ausgereizt. Die kurzsichtigen Handlungsweisen mancher Entscheidungsträger von öffentlichen Kulturstätten werden mit Argumenten der Anpassung an die Bedürfnisse der Konsumenten begründet.[251]

Jene systematischen Rechtfertigungen im Bezug auf die Selektion durch die Kulturinstitutionen dürfen nicht unterschätzt werden, wenn durch

[250] vgl. Heinze, Thomas: *Kultursponsoring, Museumsmarketing, Kulturtourismus* (2008), S.26-27.
[251] Franz Smola (Sammlungskurator des Leopoldmuseums) im Gespräch mit Elke Krystufek am Open Studio Day in der Galerie Meyer Kainer in Wien am 24. 11. 2012.

deren Auswirkungen die in den modernen Gesellschaften präsente Vielfalt kultureller Ausdrucksformen von der breiten Öffentlichkeit gar nicht erst wahrgenommen wird. Der Aufruf zur verstärkten Vermittlung der 'kulturellen Vielfalt' ist zwar aktuell in den kulturpolitischen Debatten vertreten, dennoch werden hauptsächlich Veranstaltungen umgesetzt, die der dringenden Sehnsucht unserer Zeit nach Schönheit bzw. Exklusivität und Unterhaltung entsprechen, also die *culture industries* fördern. Es sind eher kleine Kulturinitiativen, welche sich zum Beispiel kritisch mit der Vielfalt an Menschen mit Migrationshintergrund auseinandersetzen.

> "Es geht nicht um soziales Engagement, es geht um den Kulturbetrieb dieser Stadt. Es geht um ein neues Wir, um ein Bekenntnis zu dieser Stadt und ihren Bewohnerinnen. Es geht um die Zukunft; und dafür muss es Ressourcen geben. Dazu bedarf es einer neuen Einstellung in der Gesellschaft. Diese neue Einstellung beginnt hier. Bei den Intellektuellen. Wenn dieses neue Wir nicht hier entsteht, dann entsteht es nirgendwo. Daher die Frage: Warum wird von den kulturschaffenden Migrantinnen, die hier leben, niemand zum role model gemacht? Weil hier in Österreich seit Jahrzehnten Dequalifizierung von Migrantinnen betrieben wird, damit sie nur ja auf ihrem Platz bleiben. Auch im Kultur- und Kunstbetrieb."[252]

Die Interessenlage der Ökonomie und die sozialpolitischen Ziele sind längst nicht mehr vereinbar. Deshalb braucht es Entscheidungen von Seite der Politik, welche diese substantiellen Eingriffe verhindert und die Kulturschaffenden vom kommerziellen Druck des erwerbs-wirtschaftlichen Gewinnstreben entlastet. In den aktuellen kulturpolitischen Debatten scheint es aber weniger um die Begründung

[252] Akbaba, Ülkü: *Kultur Neudenken. Nur wer Teil sein kann, kann auch teilhaben,* in: *Kulturrisse* (Ausgabe 01/2011, Zeitschrift für radikaldemokratische Kulturpolitik) http://kulturrisse.at/ausgaben/queere-de-konstruktionen/kulturpolitiken-1/kultur-neudenken (12.09.2013)

ihrer Entscheidungsfindungen zu gehen, die ein vielseitiges Kulturangebot gewährleisten sollen. Im Mittelpunkt stehen eher die Finanzierung des riesigen Staats- und Verwaltungsapparates und gelegentliche Dispute um die Besetzung der Kulturämter. Außerdem konzentrieren sie sich stark auf Wettbewerbsstrategien, die der Kulturtourismusbranche und dem florierenden Markt dienen.

Selbstverständlich brauchen große Institutionen und Organisationen, die im Rahmen des öffentlichen Dienstes geführt werden, ein starkes operatives Management, das neben dem gesellschaftlichen Vermittlungsauftrag auch die finanziellen Ressourcen nachhaltig sicherstellen kann. Ein haushälterischer Umgang mit den finanziellen Mitteln und gewisse manageriale und kulturpolitische Strukturen sollen dazu für die Erhaltung der bereits etablierten Kulturstätten, aber auch für die finanzielle Unterstützung von neuen Kulturformaten und zeitgenössischen Kunst- und Kulturprojekten sorgen. Ob Fernsehen, Rundfunk, Literaturwesen, Musikvereine, Universitäten oder der Kunstbetrieb, sie sind alle auf finanzielle Unterstützung des Staates angewiesen und unterliegen den allgemeinen Anforderungen einer Wirtschaftsführung. Grundsätzlich ist der Kulturbereich bestimmt durch seine soziale Funktion (Bedeutungsproduktion, Wertorientierungen einer Gesellschaft etc.), ist aber zugleich auch auf einen operativen Ablauf ausgerichtet. Deshalb sind Organisation und Ökonomie (Dienstleistungen, Verwaltung, Angebot, Förderung etc.) nicht unwesentliche Aktions- und Einflussbereiche. Der Konflikt besteht wohl darin, dass sich der Kulturbetrieb verstärkt nach der Logik der Marktwirtschaft ausrichtet und damit seinen gesellschaftlichen Auftrag vernachlässigt. Kultur ist ein substanzieller Teil der Gesellschaft und nicht bloß Ausdruck von Wohlstand oder eines marktwirtschaftlichen Potentials. Damit sind ihre 'Leistungen' eben nicht nur Konsum- oder Luxusgüter, die für Prestige- oder Investitionszwecke angeeignet werden. Sie sollen auch nicht lediglich auf den Ausbau touristischer Infrastruktur ausgerichtet sein, um in erster Linie die Wirtschaft einer Region zu beleben.

Sofern die Rationalisierung des Kulturbereichs die Kulturpolitik, das Kulturmanagement und auch die Kulturvermittlung zu progressiven Methoden zwingt, um straffe Konzepte zur Steigerung des Kunst- und Kulturkonsums durchziehen zu können, sind diese auf ihre soziologischen Auswirkungen dringend zu hinterfragen. Gerade der Kulturbetrieb, dessen Kernthema die Gesellschaft ist, darf nicht durch die Mechanismen der freien Marktwirtschaft deformiert werden. Wenn schon am Wachstum orientiert, dann im Sinne von sozialem und nicht ökonomischem Kapital. Das könnte heißen: Mehr reflektieren, kommunizieren und diskutieren anstelle von optimieren, bilanzieren und profitieren.
Hinsichtlich dieser aktuellen Problematik erfasst Gerald Launig zwei sehr aktuelle negative Einflussbereiche auf die Kunst. Zum einen kritisiert er das reine Kulturmanagement als eine 'auf den Kulturbereich übertragene Variante dumpfer Deregulierung', das dem modernen Zeitgeist des 'interesselosen Wohlgefallens' und den 'unsichtbaren ausführenden Organen', die mehr an betriebswirtschaftlichen als an objektiven und qualitativen Inhalten interessiert sind, dient. Auf der anderen Seite sind für ihn auch die verharmlosenden, multikulturellen, systemoppositionellen Politparolen, die bloß einen 'weihe- und würdevollen Kulturkult' aufrechterhalten wollen, für die Inhaltsentleerung der Kunst verantwortlich.[253]

6. Zur gegenwärtigen Kunstproduktion

Um Fragen zum aktuellen Verhältnis von Kunst und Öffentlichkeit in Wien zu klären, analysiere ich im folgenden Kapitel die Rahmenbedingungen der zeitgenössischen Kunstproduktion in Einbezug der in der Kunstwelt aktuell auftretenden Phänomene. Es steht fest, dass recht unterschiedliche Raumkonzepte für die Kunstpräsentation existieren. Auf die verschiedenen Formate werde ich aber später zu

[253] vgl. Raunig, Gerald: *Kunsteingriffe. Möglichkeiten politischer Kulturarbeit* (1998), S.10-11.

sprechen kommen, wenn ich nachzuvollziehen versuche, wie die österreichische Künstlerin Elke Krystufek mit den verschiedenen Möglichkeiten umgeht. Grundsätzlich zeichnet sich im Gesamtbild des Wiener Kunstbetriebs eindeutig ab, dass hinsichtlich der Inszenierung von Öffentlichkeit Veränderungen stattfinden, was einerseits auch den Umgang der Menschen mit dem Angebot beeinflusst und weitergehend auch auf das Berufsbild des Künstlers einwirkt. Ich werde zuerst eine Übersicht vom kontemporären Kunstgeschehen schaffen, um dann die ökonomischen Bedingungen der Kunstproduktion herausarbeiten zu können. Dazu werde ich näher auf den Kunstmarkt eingehen, da der Aspekt des Handels in den Kunstdiskursen heute eine besondere Stellung einnimmt. Dieses Thema ist aktuell von großer Bedeutung, da offenkundig ein grundlegender Diskussionsbedarf besteht, wie viel Einfluss von Wirtschaft und Politik auf die gegenwärtige Kunst, also dem System dahinter, vertretbar ist.

6.1. Kunst und Öffentlichkeit

Die Wiener Kunstszene ist sehr belebt. Sie erweist sich im internationalen Kontext mit ihren namhaften Institutionen, vielen zeitgenössischen Künstlern, einer großen Galerie-Szene, einer Fülle an innovativen künstlerischen Projekten und außergewöhnlichen Präsentationsräumen, aber auch auf Grund einer pulsierenden subkulturellen Szene als sehr herausragend und anspruchsvoll.

> "Kunst ist in Wien überall. Kunst ist in den Museen entlang und neben der Ringstraße, Kunst ist in der Akademie der bildenden Künste, Kunst ist in den Galerien, die da und dort sind, in diesem oder jenem Bezirk, Kunst ist in den Ateliers in der Böcklinstraße und im Prater, Kunst ist in den Depots, in Containern und Kellern, Kunst ist in den Gassen und Straßen, Kunst ist auf Plätzen und in Parks, Kunst ist auf und in Häusern, Kunst ist in Büros und in

> Wohnungen, Kunst ist auf Bahnhöfen und in U-Bahn-Unterführungen, Kunst ist bei Demonstrationen, Vernissagen und Veranstaltungen. Kunst = Wien = Standort."[254]

Obwohl in den vergangenen Jahren in vielen Wirtschaftsbereichen von finanziellen Krisen die Rede war, scheint es der Kunstszene so gut wie nie zu gehen. Das explosive Wachstum der Kunstbranche zeichnet sich in ihrer Produktions- und Konsumsteigerung ab. In Wien wie international erlebt sie offensichtlich einen regelrechten Boom. Dieser Eindruck verstärkt sich, wenn man den immensen Andrang bei Kunstmessen und Vernissagen beobachtet. Auch Kunstzeitungen publizieren und bewerben unaufhaltsam diverse Programme und Galeristen oder sogenannte Trendscouts verkünden laufend ihre Neuentdeckungen. Von den glänzenden Bühnen der Auktionshäuser herab wird den Kunstliebhabern und Händlern versprochen, den 'Wert' der Kunst und sogar die Freude an ihr noch zu steigern und rühmen sich dabei als Unternehmen mit herausragenden Verkaufserfolgen.[255] Die Museen buhlen um ihre Abnehmer und versuchen das Publikum laufend mit spektakulären Vermittlungsprogrammen zu locken. Künstlerische Projekte werden an außergewöhnlichen Orten umgesetzt. Der gegenwärtige Kunstmarkt verkörpert nahezu den Überfluss. Es haben sich schon längst neue Strukturen im Kunstbetrieb herausgebildet. Er präsentiert sich heute durch und durch inszeniert.

Es zeichnet sich vor allem ein deutlicher Paradigmenwechsel ab, was speziell die Raumsituation für Kunstausstellungen betrifft. Neben den institutionell fest verankerten Museen und dem recht ansehnlichen Galerienetzwerk, bieten temporäre Veranstaltungsorte der Kunst neue Anreize für ein ereignisverwöhntes Kunst- und Kulturpublikum. Adaptierte Wohn- und temporär ungenützte Arbeitsräume, aber auch

[254] Blimlinger, Eva (Rektorin der Akademie der bildenden Künste Wien seit 2011): Beitrag zur viennaartweek 2012: http://viennaartweek.at/2012/page/2/ (24.03.2013)
[255] siehe am Beispiel Auktionshaus Kinsky:
http://www.kunstmarkt.com/pages/prz/show_praesenz.html?ID=40454 (13.02.2012)

imposante Fabrikshallen, weitläufige Parkhausetagen und rohe Industriegebäude werden zu neuen, spektakulären und besonders trendigen Schauplätzen der Kunst umfunktioniert. Sogar der öffentliche Stadtraum wird mit Kunst bespielt (z.B. *KÖR*). 'Kunst' ist überall und ist zu einem wichtigen Faktor der touristischen Infrastruktur der Stadt geworden. Außergewöhnliche Orte für Ausstellungen können den innovativen Marketingmethoden zugeschrieben werden, sind vielleicht aber auch als Tendenzen der Ablehnung von Normen und Konventionen in der Kunstproduktion zu sehen. In wie weit motivieren außergewöhnliche Orte eine alternative Betrachtungsweise der Kunstwerke?

Die Kunstmetropole bietet ein buntes Programm an Schauen, Diskussionen und Symposien, Festivals und gelegentlich offene Galerierundgänge und *Open Studio Days* oder Möglichkeiten, Künstlerprominenz hautnah zu erleben. Ausstellungen für aktuelle Kunstproduktionen sind längst zu 'Must-Sees' und Kunstveranstaltungen wie die *Vienna Art Week* oder die *Vienna Fair* zu allgemeinen Eventterminen erklärt worden, weshalb kommerzielle Kunstprogramme heute bereits unter 'Freizeitgestaltung' registriert werden. Laufend werden neue künstlerische Initiativen vorgestellt und zahlreiche Symposien zu Themen der Gegenwartskunst angekündigt. Zeitgenössische Künstler sind in unzähligen Museen, Sonderausstellungen, Galerien und gar auf Auktionen anzutreffen und zeigen sich bei zahlreichen Künstlerehrungen und auf Szenepartys. Insbesondere die Vernissagen und Kunstmessen wurden offensichtlich zu gesellschaftlichen Highlights erklärt und stehen für Geselligkeit und Lifestyle einer Wohlstandsgesellschaft. Die Anwesenheit von Prominenz bei diversen Präsentationen und Ausstellungseröffnungen sollen offenbar den Reiz des gesellschaftlichen Ereignisses noch verstärken. Eigene Marketingabteilungen bemühen sich um die Erweiterung des Publikums und bessere Quoten der Ausstellungshäuser. Galeristen und Kuratoren konkurrieren um die Gunst des Publikums. Die Künstler selbst

werden wie Stars gehypt. Alles dreht sich um das Generieren von Aufmerksamkeit und dazu werden offenbar alle Mittel in Anspruch genommen, welche eine wirkungsvolle Marketingperformance und permanentes Entertainment ermöglichen.

> "Kunst operiert immer – und im 20. Jahrhundert mehr als früher – mit dem System des Marketings, wobei das nicht immer Markt heißen muss. Es kann auch eine immaterielle Verkündung der eigenen Leistung oder eine immaterielle Information der Gesellschaft über eine Leistung sein, über die sie eigentlich gar nicht informiert werden möchte. Ein Modell dieses Marketings ist der Skandal, in Österreich bis heute relativ künstlich und strategisch eingesetzt [...]."[256]

Der Wandel im Verhältnis von Kunst und Öffentlichkeit zeigt sich meiner Ansicht nach daher besonders in der räumlichen und medialen Inszenierungsform, was einerseits die Beziehung vom Publikum zu den Museen, Ausstellungen und Galerien verändert, auf der Anderen Seite auch die Art der Begegnung des Rezipienten mit den Kunstwerken beeinflusst. Kunstorte, Galerien und Ausstellungsräume welcher Art auch immer, schaffen sehr bewusst eine bestimmte Atmosphäre, die wiederum eine bestimmte Erwartungshaltung des Publikums formt.

> "Die Betrachtung des Raumes, in dem sich Kunstwerke befinden, spielt eine wichtige Rolle in der Zuordnung der Bedeutungen, denn der physische Raum profitiert von der Macht der Bühne."[257]

Wenn der jeweilige Rahmen von Kunst Offenheit gegenüber künstlerischer Arbeit oder die aktive Teilnahme an gesellschaftlichen Themen zu fördern vermag und als gesellschaftlicher Treffpunkt nicht die aktive Rezeption nebensächlich erscheinen lässt, da die Besucher auf

[256] Wagner, Manfred: *Zum Verhältnis von Öffentlichkeit und Kunst*, in: Bohunovsky Bärnthaler, Irmgard (Hg.): *Kunst und Demokratie* (1999), S.73-74.
[257] Nowikovsky, Jacqueline: *Der Wert der Kunst* (2011), S.162.

angenehme Art und Weise die Freizeit verbringen möchten, bedeuten neue Formen der Begegnung mit Kunst bzw. die Veränderung des Verhältnisses von Kunst und Öffentlichkeit einen bedeutenden Fortschritt für die Wahrnehmung von künstlerischer Leistung als wertvolles Reflexions- und Kommunikationsmedium für den Einzelnen und das Kollektiv im Alltagskontext. Es muss aber mittlerweile kritisch hinterfragt werden, ob bei einzelnen öffentlichen Veranstaltungen der Inhalt oder doch mehr das Ereignis im Vordergrund steht. Immer häufiger drängt sich die Frage auf, ob es die Ausstellung selbst ist, die gerade begeistert, oder nicht oft vielmehr das Eventprogramm die Menschen anzieht.

6.2. Zu den Mechanismen des Kunstmarkts

Nach der Darstellung der Strukturen und Prozesse des Kulturbetriebs sowie der Komplexität der Verstrickung vom Bereich der Kultur mit der Wirtschaft, befasse ich mich nun tief gehend mit dem Kunstmarkt, da mich besonders die kommerziellen Machtstrukturen sowie dessen Kriterien interessieren, welche die gegenwärtige Kunstproduktion bestimmen. Um einen Einblick in die Mechanismen der Wirtschaftspolitik in Bezug auf den Kunstsektor zu bekommen, habe ich mich mit den Grundsätzen der Kunstökonomik beschäftigt, eine noch eher junge Disziplin innerhalb der Wirtschaftswissenschaft. Mit den gewonnenen Erkenntnissen soll es mir später möglich sein, die verschiedenen Möglichkeiten der Vermarktung zeitgenössischer Kunst (in Wien) herauszustellen.

Die Wahrnehmung von Kunst ist, wie bereits erwähnt, heute vor allem auch durch seine Inszenierungsform geprägt. Unsere Vorstellung vom 'Wert' der Kunst ist sowohl durch die öffentlichen Institutionen als auch durch den Kunsthandel tradiert. Sie nehmen Einfluss darauf, welches Kunstwerk in die breite Wahrnehmung rückt und Anerkennung bekommt

und generieren auch die Preise, Bedeutungen und ästhetischen Vorstellungen.[258] Ulrike Klein geht davon aus, dass die Prozesse der ästhetischen wie ökonomischen Verbreitung von Kunst in den Informationsabläufen der Interaktion zwischen Ästhetik und Ökonomie festzustellen sind.[259] Sie hat ein Modell des Kunstmarktes entwickelt, um das Verhalten aller Marktteilnehmer – Kunsthändler, Künstler, Galeristen, Sammler und Kunstliebhaber – zu beschreiben, und um weiters aufzuzeigen, in wie weit ihr Interesse durch ökonomische und wo durch ästhetische Aspekte beeinflusst wird. In ihrer umfassende Analyse zum internationalen Kunsthandel behandelt sie das Phänomen der 'Kunst als Ware' aus der Perspektive der Kunstökonomie. Das von KLEIN erstellte Verwertungsmodell zeigt, dass erst die geschulte Rezeption die Kunst verwertbar macht. Viele Käufer handeln sowohl nach ökonomischen Entscheidungskriterien wie auch nach der persönlichen Identifikation mit dem Werk, die durch die eigene ästhetische Wertauffassung bedingt ist. [260] Weiters muss bedacht werden, dass ökonomisch erfolgreiche Kunst mehr Öffentlichkeit erreicht, was zur Folge hat, dass 'das ästhetische Auge des Publikums an den ökonomisch erfolgreichen Kunstobjekten geschult' wird.[261] Wie lässt sich nun oder lässt sich überhaupt ein objektiver 'Wert' für Kunst bestimmen? Wenn ja, wer legt die Kriterien zur Bewertung fest? In welchem Verhältnis steht der Marktwert zur künstlerischen Leistung oder zu ihrer gesellschaftlichen Bedeutung? Darf Kunst überhaupt am Geldwert gemessen werden? Wie verändert sich die Rezeptionsweise des Publikums, wenn die Wahrnehmung zunehmend nach solchen Kriterien geschärft ist? Das sind nur einige von vielen Streitfragen in Bezug auf die Wertschätzung der aktuellen Kunstproduktion.

[258] vgl. Nowikovsky, Jacqueline: *Der Wert der Kunst* (2011), S.8.
[259] vgl. Klein, Ulrike: *Der Kunstmarkt. Zur Interaktion von Ästhetik und Ökonomie* (1993), S.4.
[260] vgl. ebda. S.193.
[261] Klein, Ulrike: *Der Kunstmarkt. Zur Interaktion von Ästhetik und Ökonomie* (1993), S.193.

Der Kunstmarkt steht allgemein für Öffentlichkeit und Verkauf von Kunst. Hier wird die künstlerische Arbeit als 'Produkt' bzw. 'Ware' angeboten. Die Teilnehmer handeln rational und nach feststehenden Regeln des Marktes im Allgemeinen, wonach generell das wirtschaftliche, regulative Prinzip von Angebot und Nachfrage gilt.[262]

> "Der Markt ist ein Ort zum Austausch von Gütern. In dieser Form hat es den Markt immer und in jeder Gesellschaft gegeben. Über den Markt organisieren Menschen die wechselseitige Befriedigung ihrer Bedürfnisse."[263]

Die Gegenüberstellung des ökonomischen und kunstökonomischen Paradigmas beweist, dass der Markt für die Kunst tatsächlich nicht viel anders als der klassische Händlermarkt funktioniert. Jedoch sticht im direkten Vergleich von den Gegenständen Kunst und Wirtschaft, die an diesem 'Ort' direkt aufeinander treffen, der Kontrast in der jeweiligen Charakteristik besonders hervor. Werden beide Bereiche einmal auf ihre spezifischen Merkmale untersucht, stellt sich heraus, dass sie in ihrer Ausrichtung absolut disparat erscheinen. So liegt die Stärke der Kunst in der Intuition, Kognition, Wahrnehmung, Empfindung, Symbolik und Autarkie wo hingegen die Wirtschaft ihre Maxime auf Logik, Rationalität, Analyse, lineares Denken und Fakten ausrichtet, also an Funktionalität und Berechenbarkeit orientiert ist. Sie erscheinen in ihrer Existenz aber doch untrennbar, wenn unter den genannten Gesichtspunkten beachtet wird, dass beide elementare Ausprägungen der menschlichen Denk- und Lebensweise sind.

Grundsätzlich existierte das ökonomische Verhalten in Zusammenhang mit der Kunstproduktion schon immer. Auch früher waren Künstler auf die Finanzierung ihrer Materialien und ihres Lebensunterhaltes

---

[262] vgl. Klein, Ulrike: *Der Kunstmarkt. Zur Interaktion von Ästhetik und Ökonomie* (1993}, S.1.
[263] Liebmann, Konrad Paul: *Angepasste Empörung. Über avantgardistische Kunst und politische Verantwortung in demokratischen Gesellschaften*, in: Bohunovsky-Bärnthaler, Irmgard (Hg.): *Kunst und Demokratie*, S.18.

angewiesen. Sie verlangten auch einen Preis für ihre Werke, der ebenso von der Kaufbereitschaft abhängig war und mit der eine Beurteilung nach bestimmten ökonomischen oder ästhetischen Kriterien der jeweiligen Zeit einherging. Fakt ist auch, dass sich sowohl die finanzielle wie auch die ideelle Bewertung von Kunst im ständigen Wandel befindet. Problematisch wird es sobald das Kunstschaffen in die Abhängigkeit von politischen und ökonomischen Mächten gerät und dadurch instrumentalisiert oder ausgebeutet wird, sie also fremden Zwecken folgt. Es geht mir in diesem Kapitel hauptsächlich um die genauere Untersuchung der am Kunstmarkt vorherrschenden Machtverhältnisse und den Folgewirkungen für die Kunstproduktion.

6.2.1 Die ökonomische Dimension von Kunst

Welche Spielregeln sich am Kunstmarkt entwickelt haben, welche Kräfte genau auf diesen einwirken und worin sich der 'ökonomische Wert' eines Kunstwerkes begründet, hat Jacqueline Nowikovsky näher untersucht. Sie beschreibt den Kunstbetrieb ganz grundlegend als einen gigantischen Apparat, in dem verschiedene Interessen eigene Ziele verfolgen und gegeneinander einen Machtkampf austragen.[264] Das Verhalten aller Akteure am Kunstmarkt bzw. die Vernetzung ihrer Handlungen beeinflussen die Preisbildung, da sie die Selektionsmechanismen der Distributionskanäle des geordneten und streng kategorisierten Kunstmarkts (mit)bestimmen.

Wie bereits erwähnt, ergeben sich Konsequenzen für die allgemeine Wertschätzung des individuellen Kunstschaffens bereits durch ein offizielles Urteil eines Kurators oder Kunstexperten. Überprüft werden muss daher in jedem Fall, welche Interessen hinter den Aussagen eines Kuratoriums und der Autoritäten einer Institution (wie Museum oder Akademie) stehen, und welche Auswirkungen in diesem Zusammenhang

[264] vgl. Nowikovsky, Jacqueline: *Der Wert der Kunst* (2011), S.8.

die öffentliche Kunstkritik und die Medienberichterstattung auf die Kunstproduktion haben.
Aus dem Kreislauf des Vertriebs fallen jene Werke heraus, die kurz- oder längerfristig in ein Museum gelangen. Dabei steigt aber wiederum der Marktwert eines Künstlers enorm, sobald seine Arbeiten in eine Sammlung aufgenommen wurden.[265] Private Museen sowie auch Partnerschaften zwischen Museen und Privatsammlern (Private-Partnerships) haben damit auch enormen Einfluss auf die Bildung öffentlicher Wahrnehmung (Meinungen). Durch die Förderung von Wettbewerben und Auftragswerken nach ihren Vorlieben bestimmen sie die Rezeption zeitgenössischer Kunst mit.[266]

Was sagt eigentlich der Preis einer künstlerischen Leistung über dessen Qualität oder gesellschaftlichen Wert aus? Der marktwirtschaftliche Wert eines Kunstobjektes hängt davon ab, wie viel Geld die Interessenten bereit sind dafür auszugeben. Der Kunstkauf bestimmt also über den ökonomischen 'Wert', da er diesen 'numerisch beweist'. Die Bereitschaft, einen bestimmten Preis für ein Werk zu zahlen, belegt zwar dessen Überzeugung, dass aber die Wertschätzung von Kunst nach individuellem ästhetischen Entscheid, also auch nach 'Beliebigkeit' geht, muss unbedingt berücksichtigt werden, um diesen finanziellen 'Wert' des Werkes nicht mit dem 'tatsächlichen' zu verwechseln.[267]
Renommierte Galerien, Künstleragenturen und Institutionen sowie bekannte Sammler haben zweifellos eine große Macht über die allgemeine 'Wertschätzung', da sie mit ihren Investitionen oder Förderungen bestimmte Kunst hervorheben und propagieren und damit Trends setzen und Bewegungen schaffen können. Ihr Werturteil wird sozusagen mit Geld oder Förderungen untermauert, was Nowikovsky auch als 'Cash Commitment' bezeichnet.[268] Trotzdem sagt der Kauf nichts über eine ideelle Wertschätzung aus, wenn er bloß am Handel

[265] vgl. Klein, Ulrike: *Der Kunstmarkt. Zur Interaktion von Ästhetik und Ökonomie* (1993), S.202-203.
[266] vgl. ebda. S.205.
[267] vgl. Nowikovsky, Jacqueline: *Der Wert der Kunst* (2011), S.42,48.
[268] vgl. ebda. S.48,49.

orientiert ist. Da viele Menschen gar nicht erst die finanzielle Möglichkeit haben, ihre 'Wahl zu treffen' und damit ihre 'Wertschätzung' durch den Erwerb zu bekunden, kann bei der Untersuchung der Phänomene des Kunstmarktes nicht von einer allgemeinen gesellschaftlichen Wertschätzung ausgegangen werden.[269] Unbestreitbar sind die Mechanismen des Kunstbetriebs aber (mit)entscheidend für gewisse Werturteile unserer Zeit, da die Instanzen der Autorität, ob Institutionen oder andere Akteure des Kunstmarkts, bestimmte Wahrnehmungskriterien der Kunst der Öffentlichkeit vermitteln. Der Zugang zur Kunst, die Betrachtungsweise, ist wie bereits in einem früheren Kapitel besprochen, abhängig von den jeweiligen gesellschaftlichen Normen. Es darf also auch nicht unterschätzt werden, welchen Einfluss Sammler, Kuratoren und Kunstkritiker auf das allgemeine Urteil haben.[270]

Da sich die Wertmaßstäbe mit der Zeit verändern, laufen sie aber auch Gefahr, dass diese nicht mehr zeitgemäß sind. Nowikovsky empfiehlt das eigene Werturteil zu überprüfen, indem beispielsweise überlegt wird, welche Kunst früher wie heute Ablehnung erfährt oder aus welchen Gründen ein Werk zu einer bestimmten Zeit Erfolg hatte.[271] Die Kriterien der Kunstbewertung müssen immer auch im Kontext der Geschichte und den jeweiligen gesellschaftlichen Verhältnissen hinterfragt werden.

> "Sowohl Werke, die sich in eine anerkannte Kunstrichtung gliedern, als auch solche, die mit der Tradition brechen, sind ein Zeugnis ihrer Epoche."[272]

Früher waren Wertmaßstäbe noch verbindlich, heute folgt die Kunstbewertung keinen eindeutigen Regeln mehr. Es fehle die strikte Richtlinie, was ihr zwar den Vorwurf postmoderner Beliebigkeit eintrug, was aber laut Nowikovsky nicht bedeutet, dass sich fortan wahllos alles

[269] vgl. Nowikovsky, Jacqueline: *Der Wert der Kunst* (2011), S.48.
[270] vgl. ebda. S.42.
[271] vgl. ebda. S.21.
[272] Zit. ebda. S.35.

Kunst nennen darf. Die wertenden Instanzen sind die Gesetze des Marktes, also die Kräfte der Teilnehmer und sie sind zusammen die begutachtende Prüfungskommission.[273]

> "Das Auf und Ab von Wertschätzung ist ein konstanter Prozess im geschichtlichen Wandel. Keine vorangegangene Wertschätzung kann uns heute diktieren, wie wir ein Kunstwerk bewerten […] Ein Kunstwerk zu verstehen, bedeute auch, die Rezeption nachzuvollziehen, die es von seinen unmittelbaren Zeitgenossen erfuhr […] Die Frage nach der Kontextualität des Erfolges gewisser Strömungen muss auch unsere Überlegungen über den Kampf um Anerkennung und dessen konzeptuelle Einbettung sowie unsere Analyse der modischen Euphorien und Kurzzeitbooms begleiten."[274]

In der Auseinandersetzung mit dem Verhältnis von ästhetischem und ökonomischem Wert von Kunst in Bezug auf den Kunsthandel, hat Klein versucht, ein rationales Verhalten der Marktteilnehmer festzustellen. Die ästhetische Wirkung bezieht sich auf den subjektiven Geschmack, also ob ein Kunstwerk dem Einzelnen gefällt oder eben nicht. Ein wesentlicher Entscheidungsfaktor beim Kauf ist aber nicht nur der persönliche Geschmack, das ästhetische Urteil hängt selbstverständlich auch von dessen Kunstkompetenz ab. Erfahrung und Wissen, aber auch die gesellschaftlichen Normen (Erziehung, kultureller Kontext, Emotionen) spielen eine Rolle in Bezug auf das ästhetische Urteilsvermögen. Die ökonomische Bewertung orientiert sich hingegen am sachlichen und finanziellen Nutzen des Kunstwerkes, folgt vielleicht sogar dem Versprechen einer hohen Rendite. Die Kaufmotivation schließt jedenfalls beide Faktoren mit ein, damit ein ungefährer Wert des Werkes bestimmt werden kann.[275]

---

[273] vgl. Nowikovsky, Jacqueline: *Der Wert der Kunst* (2011), S.26.
[274] Zit. ebda. S.34.
[275] vgl. Klein, Ulrike: *Der Kunstmarkt. Zur Interaktion von Ästhetik und Ökonomie* (1993), S.40ff.

Die Kunstökonomie ist ein noch recht wenig erforschtes Gebiet. Sie betrachtet das Kunstwerk als Konsum- bzw. Investitionsgut und versucht mittels Preisuntersuchung und Beobachtung seiner Entwicklung (über einen gewissen Zeitraum) eine Aussage über die Berechenbarkeit und Prognosen zum Wert des Kunstwerks am Markt zu treffen. Jedoch handeln nicht alle Teilnehmer rationell am Kunstmarkt, wie das bei keinem Markt der Fall ist. In erster Linie versucht sie zu unterscheiden, wann ästhetische und wo ökonomische Kriterien den Entscheidungsprozess des Käufers beeinflussen.[276]

6.2.2. Kunst als Ware

Während sich beim 'persönlichen Kunsterwerb' die Motivation nach dem individuellen ästhetischen Wahrnehmungspotential und Geschmack bzw. Lebensstil richtet, sind die Anreize für den Handel mit Kunst ganz andere. Welche wirtschaftlichen Interessen neben einem 'gesellschaftlichen' Grundbedürfnis nach Kunst zu Tage treten, gehe ich nun konkreter auf den Grund. Dazu ist es zuerst notwendig, die Motivationen vom Kunstliebhaber von denen des Investors zu unterscheiden, da es sich um verschiedene Käufertypen handelt.
Es können prinzipiell zwölf Bedürfnisarten des Menschen auch auf die Kunst übertragen werden.[277] Neben den überwiegend ökonomisch begrenzten Bedürfnissen wie das materielle Grundbedürfnis, das Sicherheitsbedürfnis, das Reserve- und Gesundheitsbedürfnis, das Bedürfnis nach geistiger Entwicklung und Aktivität sowie nach gesellschaftlichen Dienstleistungen, abwechslungsreicher physischer Tätigkeit und nach Umweltschutz sind aber vor allem fünf Grundbedürfnisse ökonomisch unbegrenzt. Dazu zählen die Bedürfnisse zur physisch-psychischen Selbstbefriedigung, zur Selbstbestätigung, der Ruhe und der gesellschaftlichen Aktivität sowie soziale Bedürfnisse.

[276] vgl. Klein, Ulrike: *Der Kunstmarkt. Zur Interaktion von Ästhetik und Ökonomie* (1993), S.4.
[277] nach SIK (1985), vgl. in: Klein, Ulrike: *Der Kunstmarkt. Zur Interaktion von Ästhetik und Ökonomie* (1993), S.182.

Unter die Bedürfnisse zur geistigen Entwicklung und Aktivität fallen neben Bildung, Religion und Unterhaltung auch die Kunst und die unternehmerischen Ambitionen. [278] Im Kunstbereich zeigt sich beispielsweise die große Sehnsucht nach sozialem Kontakt, indem bei Ausstellungen, Vernissagen und Kunstmessen sehr viele Menschen aufeinander treffen. Die unterschiedlichen Bedürfnisse der Menschen, die immer auch befriedigt werden wollen, verdeutlichen die verschiedenen Motivationen der Kunstproduktion, des Kunstkonsums oder der Kunstinvestition und eben auch des Kunsthandels.

> "Wesentlicher Beweggrund des Nachfrageverhaltens in der Ökonomie ist der Nutzen, den der Nachfrager dem betrachteten Gut beimißt. Ein vorhandenes Bedürfnis wird zum Bedarf, wenn es mit Kaufkraft ausgestattet am Markt wirksam wird. Je höher der Grad der Bedürfnisbefriedigung, desto größer der gestiftete Nutzen. Ziel der Konsumenten ist daher eine optimale Bedürfnisbefriedigung."[279]

Der britische Ökonom Tim Jackson gibt zu bedenken, dass die Grundbedürfnisse in den reicheren Nationen längst alle gedeckt sind, jedoch weiterhin der materielle Komfort gesteigert werden will und dadurch die Vermehrung von Konsumgütern nicht stoppt. Er analysierte die Mechanismen und Machtstrukturen der bestehenden Wirtschaftsform und der entwickelten Technologien, welche zusammen als ein bestehendes System die Gesellschaft beherrschen. Die Steigerung des Bruttoinlandsprodukts ist das oberste Ziel der ordnungspolitischen Maßnahmen für alle wohlhabenderen Nationen auf der ganzen Welt.[280] Die Wachstumsdoktrin der reichen Industrieländer ist für den Großteil der Menschheit selbstverständlich. Die Volkswirtschaft legitimiert das rücksichtslose Wachstumsbestreben der Wirtschaft mit folgendem

[278] vgl. Klein, Ulrike: *Der Kunstmarkt. Zur Interaktion von Ästhetik und Ökonomie* (1993), S.182-183.
[279] Zit. ebda. S.181.
[280] vgl. Jackson, Tim: *Wohlstand ohne Wachstum. Leben und Wirtschaften in einer endlichen Welt* (2011), S.3.

Argument:

> "Das BIP beziffert den wirtschaftlichen Wert der auf dem Markt gehandelten Güter und Dienstleistungen. Wenn wir nun unser Geld für immer mehr Produkte ausgeben, dann deshalb, weil wir ihnen einen Wert beimessen. Wir würden ihnen keinen Wert beimessen, würden sie nicht gleichzeitig unsere Lebensqualität verbessern. Deshalb ist eine stetige Steigerung des Pro-Kopf-BIP durchaus ein sinnvoller Indikator für wachsenden Wohlstand."[281]

Jackson kritisiert die herkömmliche Definition von gesellschaftlichem Wohlstand in Gleichsetzung mit materiellem Reichtum, und damit das Geld als Wertmaßstab für die Gesellschaft definiert und damit zunehmend gravierende Missverhältnisse und soziale Spannungen erzeugt. Seiner Meinung nach stellt sich die Vision von einem wirtschaftlichen und damit gesellschaftlichen Fortschritt durch materiellen Wohlstand inzwischen bereits als Illusion heraus.

In einer Zeit, in der hohe Lebensqualität und Bedürfnisbefriedigung also zum Mantra vieler Menschen geworden sind, droht Kunst auch zunehmend mehr vom Konsumverhalten und einer marktwirtschaftlichen Rentabilität vereinnahmt zu werden, als eine weitere Ertragsquelle für den Wohlstandsdrang. Hier setzt auch die Kritik an der Warenästhetik an, indem der Kulturindustrie bzw. dem kommerziellen Kunst- und Kulturbetrieb unterstellt wird, ebenfalls bloß ständig neue Bedürfnisse zu erzeugen bzw. diese (dann) zu bedienen. Im Sinne der Bedürfnispyramide, sei die Kunst laut Pelinka Luxus und bestimme in erster Linie die Identität der Reichen.[282]
Welche Sehnsüchte werden von der Kulturindustrie in der heutigen Gesellschaft erzeugt oder erfüllt? Wird der Kunsterwerb gezielt

[281] Jackson, Tim: *Wohlstand ohne Wachstum. Leben und Wirtschaften in einer endlichen Welt* (2011), S.3.
[282] vgl. Pelinka, *Anton: Demokratie als Sache der Vielen. Kunst als Sache der Wenigen?,* in: Bohunovsky Bärnthaler, Irmgard (Hg.): *Kunst und Demokratie* (1999), S.39.

motiviert, um die Wirtschaft zu fördern? Werden Konsumenten mit 'schöner' Kunst beliefert, damit sie dem ästhetischen Genuss frönen können? Werden Kunstwerke tatsächlich wie Aktien gehandelt? Das sind inzwischen häufig geäußerte Befürchtungen. Dass die Ökonomisierung des Sektors Kunst in unserer Gesellschaft bereits unübersehbar ist, behauptet auch Gerald Bast. Schließlich hätte der Markt die Gesellschaft bereits generell übernommen. Alles bekomme seinen 'Markt', natürlich auch die Kunst. Er fragt sich weiters, ob es noch subversive Kunst gibt oder auch diese mittlerweile eine Nische bildet und im Endeffekt diesen Status marktgefällig repräsentiert.[283]

Freiheit galt lange Zeit als Beurteilungsprämisse von 'wahrer' Kunst. Sie ist ihrem Ruf nach nur sich selbst verpflichtet. Ihre Exklusivität ergibt sich aus der Kombination der künstlerischen Erwerbstätigkeit und des genetischen Begabungsfaktors des Künstlers.[284] Wenn dieser seine Werke nun zum Verkauf bringt, ist der ideologische Vorwurf 'Kunst als Ware' nicht unbedingt gerechtfertigt, da Künstler schließlich nicht nur wahrgenommen werden wollen, sondern auch ihr Einkommen sichern müssen. Außerdem verdient jede künstlerische Leistung Anerkennung, wenn hier auch die aktuellen Kriterien der Wertschätzung hinterfragt werden.

Die aktuelle Situation der Kunstproduktion erscheint insofern sehr ambivalent, da einerseits die meisten Künstler von ihrer Tätigkeit leben wollen, dazu also mit ihrer Kunst Geschäfte machen oder Förderungen erhalten, auf der anderen Seite sollen sie einem hohen Anspruch gerecht werden, der die Souveränität, Autonomie und Authentizität ihres Schaffens voraussetzt. Eine weitere Diskrepanz ergibt sich in diesem Kontext auch aus der Geschichte der Kunst. Ihr besonderer materieller und ideeller Status geht aus einer 'vorbürgerlichen Welt des Handwerks' hervor, in der persönliche Beziehungen und Qualitäten hinsichtlich der

[283] vgl. Bast, Gerald: Vorwort in: Bohunovsky-Bärnthaler, Irmgard: *Künstler, Kritiker, Vermittler, Rezipient. Über Abgründe an Grenzen* (2004), S.17.
[284] vgl. Wagner, Mangfred: *Zum Verhältnis von Öffentlichkeit und Kunst*, in: Bohunovsky-Bärnthaler, Irmgard (Hg.): *Kunst und Demokratie*, S.70.

bewunderten Kunstwerke hochgehalten wurden und in der das *Original* noch einen begrenzten Markt hatte. Der Konsum und Handel war noch eine Sache der wenigen Privilegierten. Auch wenn der künstlerische Akt stets einzigartig bleibt, da er nicht reproduzierbar ist, sind viele Kunstformen seit der industriellen Revolution bereits marktkompatibel (da reproduzierbar). Dennoch bestimmt die *Aura* der Einzigartigkeit noch immer den Markt(wert).
Am gegenwärtigen Kunstmarkt vermischen sich also die nostalgische Wertschätzung einer individuellen Produktionsform mit den Maximen der postindustriellen Reproduktionsgesellschaft.[285]Des Weiteren muss sich Kunst zudem am ökonomischen Markt bewähren, beansprucht aber nach wie vor ihre ökonomische Zwecklosigkeit als ihr wesentliches Definitionsmerkmal.[286]

6.2.3. Kunst als Investition

Ein Spannungsverhältnis entsteht dann zwischen Kunst und Wirtschaft (wenn auch schon seit jeher miteinander verknüpft), sobald das Kunstschaffen explizit nach den ökonomischen Maximen der Effektivität und Produktivität funktionieren muss und dem Wirtschaftswachstum dienen soll. Der Kunsthandel hat sich laut Klein seit der Nachkriegszeit eher in Richtung Aktienmarkt entwickelt.[287] Käufer und Verkäufer als Marktteilnehmer nutzen Kunst als profitable Investition und hoffen auf eine hohe Rendite, auch wenn trotz aufwändiger Analysen des Marktes mit den Methoden der Kunstökonomie noch nicht bestätigt werden konnte, ob sich die Anlageform finanziell tatsächlich rentiert. Auch die Berücksichtigung von Risiken bei der Investition und Preisevaluierung, wie Diebstahl, Zerstörung und Materialbeschädigung sind schwer

[285] vgl. Liebmann, Konrad Paul: *Angepasste Empörung. Über avantgardistische Kunst und politische Verantwortung in demokratischen Gesellschaften*, in: Bohunovsky-Bärnthaler, Irmgard (Hg.): *Kunst und Demokratie*, S.19.
[286] vgl. Pelinka, *Anton: Demokratie als Sache der Vielen. Kunst als Sache der Wenigen?,* in: Bohunovsky Bärnthaler, Irmgard (Hg.): *Kunst und Demokratie* (1999), S.41.
[287] vgl. ebda. S.93.

berechenbar. Vor allem aber unterliegen die einzelnen Kunstwerke immer auch gewissen Preisschwankungen, da sie von der aktuellen Wertschätzung und Nachfrage sowie vom Status des Künstlers aber auch in manchen Fällen von reinen Spekulationen abhängig sind.[288] Wenn beispielsweise bei Auktionen die Teilnehmer bei den Ersteigerungen bluffen, um andere Käufer zu irritieren, können sie den Preis beeinflussen. Manche Künstler haben bereits um ihre eigenen Werke gesteigert, um den Preis in die Höhe zu treiben und haben dadurch regelrecht Skandale ausgelöst. Die Aussagekraft der Auktionshandlungen ist daher beschränkt.

> "Der Kunsthandel oszilliert in einer Zerrissenheit zwischen dem Warenhandel und den inkommensurablen Substanzen, aus denen seine Waren bestehen. Die Schwierigkeit, dieses Nichtquantifizierbare zu beziffern und einen numerischen Wert anzusetzen, bildet aber den Grundboden, auf dem der gesamte Kunsthandel aufgebaut ist."[289]

Sobald der 'Wert' der Kunst dem Diktat des Marktes, oder noch schlimmer, seinen Spekulationen ausgesetzt ist, wird sie tatsächlich zum ökonomischen Kapital, das sich am Profit orientiert, um eine Preissteigerung durch An- und Verkauf bzw. Rekordpreise zu erzielen. Künstler und Sammler befinden sich dann in der ständigen Unsicherheit zwischen 'Wertsteigerung' und 'Wertverlust', da der Markt 'Situationen' erschafft, die entweder Knappheit oder gute Gelegenheiten suggerieren, um die Dynamik einer kapitalistischen Gesellschaft voranzutreiben, die sich im Kauf- und Verkauf- Spiel der Profitgier hingibt. Dieser Sektor des Kunstmarktes hat wohl zweifellos den schädlichsten Einfluss auf die Kunstproduktion, da er auf Grund von hemmungslosen Spekulationen und künstlich herbeigeführten Preisanstiegen Kunst zu wirtschaftlichen Kapitalwerten degradiert. Hier geht es nicht mehr um die Bewunderung

[288] vgl. Bast, Gerald: Vorwort in: Bohunovsky-Bärnthaler, Irmgard: *Künstler, Kritiker, Vermittler, Rezipient. Über Abgründe an Grenzen* (2004), S.92.
[289] Nowikovsky, Jacqueline: *Der Wert der Kunst* (2011), S.91.

für ein außergewöhnliches Talent bzw. um die Einzigartigkeit eines Kunstwerkes. Der Marktwert unterliegt beliebigen Wettbewerbs-strategien. Die Renditeberechnung basiert auf marktwirtschaftlichen Hypothesen, die Werte bzw. die Preisentwicklung am Kunstmarkt beobachtet und einen Kapitalgewinn anstrebt. Aus den Beobachtungen wird ein Preisindex erstellt, indem gewisse Preisdeterminanten eine Ermittlung des Wertes ermöglichen sollen (Größe des Werks, Jahr des Verkaufs, Jahr der Herstellung, Ort des Verkaufs, Charakteristika von Käufer und Verkäufer, Art und Sujet des Werks), die sich auf Ruhm und Reputation des einzelnen Künstlers beziehen.[290] Daraus ergibt sich dann auch ein offizielles Ranking der Künstler, indem ihre Preise hierarchisch angepriesen werden, wie das zum Beispiel der Kunstkompass auf die international gefragtesten Gegenwartskünstler anwendet.[291]

Inwieweit wirkt sich eine offizielle Rangliste als bewertender Vergleich von Künstlern auf das Kauf- und Wertschätzungsverhalten am Kunstmarkt aus? Es ist sehr wahrscheinlich, dass sich dadurch ein konventioneller Kanon ergibt, vielleicht vergleichbar mit dem (bewusst) erzeugten Mainstream in der Markenwelt oder im Buch- und Filmhandel. Auch die traditionellen Kategorisierungsversuche einzelner Kunststile scheinen speziell für den Kunstmarkt für die Beurteilung der Werke noch von Bedeutung zu sein. Eingestuft wird auch nach der Reputation des Künstlers und den Verkaufszahlen der Werke oder ob diese limitiert sind. Weiters wird das Gesamtwerk des Künstlers nach seinen Schaffensperioden eingeteilt, weshalb die Werke je nach Zuordnung meist unterschiedlich im Wert eingeschätzt werden.[292] Im regulären Kunsthandel wird das Kunstwerk in seinem ökonomischen Wert über einen geregelten Zusammenhang zwischen Werk, Signatur und Tauschwert festgelegt.

[290] vgl. Klein, Ulrike: *Der Kunstmarkt. Zur Interaktion von Ästhetik und Ökonomie* (1993), S.101.
[291] siehe Kunstkompass eines Online Manager Magazins:
http://www.manager-magazin.de/thema/kunstkompass/ (06.03.2013)
[292] vgl. Nowikovsky, Jacqueline: *Der Wert der Kunst* (2011), S.68.

"Die Ware Kunstwerk koordiniert die Signatur mit dem Produzenten nur im Hinblick auf den (durch vorangehende Versteigerungen mit Werken derselben Signatur abgesicherten) Tauschwert. Die Signatur zeigt den Marktwert eines Werkes im Kontext eines Oeuvres mit Werken an, die bereits in bestimmter Preishöhe verkauft wurden. Die Signatur und der jeweilige Tauschwert von Werken mit dieser Signatur sind die für den Kunsthandel relevanten Bezugspunkte, kaum aber besondere Eigenschaften von einzelnen Werken. Im Spiel der Tauschwerte erhalten die Werke die Funktion von Zeichen in einem System, in dem Käufer und Händler Spielzüge nach taktischen Kriterien mit dem Ziel der Wertsteigerung ausführen können."[293]

Das Internet hat Vertrieb und Marketing für die Kunst auf den 'globalen Kunstmarkt' erweitert. Manche Händler betrachten Kunstwerke gar nicht mehr real, sondern erwerben diese online, indem sie über Fotos oder per Telefonat Kaufentscheidungen treffen, um die erstandene Kunst möglicherweise dann in einem Depot aufzubewahren, ohne ihre öffentliche Betrachtung zu ermöglichen. Als Geldanlage werden die Werke dann zu einem späteren Zeitpunkt weiterverkauft, um einen Gewinn zu erzielen.[294] Es ist freilich bedenklich, wenn Kunstwerke völlig aus der Öffentlichkeit verschwinden und anstelle von symbolischem als rein ökonomisches Kapital angesehen werden. Im Kunsthandel spezialisiert auf Investment geht es beim Kauf nicht um eine subjektive Entscheidung. Nicht was anspricht, wird erworben, sondern der finanzielle Nutzen ist das zentrale Motiv. Galeristen, Kunstagenturen und Kunstexperten sagen die 'Newcomer' oder Preissteigerungen einzelner Werke voraus und nehmen als Meinungsführer Einfluss auf die Wertschätzung, indem sie die Kriterien für die Auswahl der Künstler und mit der Selektion wiederum ihre Bewertung bestimmen. Sie fungieren auch als Berater der Investoren, da sie die Wirkungsmechanismen des

[293] Dreher, Thomas: *Performance Art nach 1945* (2001), S.260.
[294] vgl. Klein, Ulrike: *Der Kunstmarkt. Zur Interaktion von Ästhetik und Ökonomie* (1993), S.39.

Marktes genau kennen oder diesen womöglich sogar beeinflussen können.
Es existieren bereits viele Formen dieser Anlageberatung. Art consultants, Art advisers oder ähnliche Beratungsservices helfen beispielsweise den Unternehmen bei der Ausstattung der Geschäftsräume, da Kunstinvestitionen zur Verbesserung des Images beitragen sollen. Das deutlich zunehmende Engagement, die (heimische) Kunstproduktion zu fördern, indem sie für eigene umfangreiche Sammlungen investieren, zeigt, dass Kunst offenbar unverzichtbar für ein ansehnliches Unternehmerimage geworden ist und längst auch zum guten Ton im Wirtschaftssektor gehört.[295]

> "Wird zeitgenössische Kunst zum weltweiten Statussymbol, dann profitiert der globalisierte Kunsthandel auch von weltweiten Kapitalressourcen. Wenn überall der soziale Aufstieg mit Kunst zelebriert wird, wächst nicht nur das Umsatzvolumen am Kunstmarkt, es vergrößert sich auch die Anzahl derjenigen, die über die Entwicklungen am Kunstmarkt bestimmen."[296]

Besonders in den repräsentativen Kreisen der Gesellschaft muss sich anscheinend jeder der Kunst gegenüber aufgeschlossen zeigen, weil sich wohl niemand mehr leisten kann, Kunst gegenüber verständnislos oder abschätzig zu reagieren.[297] Schließlich wird der Begriff heute mit den Eigenschaften wie Kreativität und Innovation assoziiert und damit als bedeutende Ressource für die heutige Gesellschaft und insbesondere für die Wirtschaftsbranchen angesehen. Diese genannten Tugenden seien Voraussetzungen für die Wettbewerbsfähigkeit der Einzelnen.[298] Imageproduktion und Wertsuggestion bzw. -steigerung spielen heute im Marktgeschehen eine wesentliche Rolle. Wirtschaftsunternehmen sehen sich im Wettstreit gezwungen, ihre 'Corporate Identity' zu pflegen

[295] vgl. Rois,Evelyn/Bruno Stubenrauch: *Kunst und Kapital*, Beitrag in: onrail-Magazin Ausgabe 6/20012
[296] Nowikovsky, Jacqueline: *Der Wert der Kunst* (2011), S.15.
[297] vgl. Walter, Harry: *Kann die Vermittlung von Kunst selbst (eine) Kunst sein?,* in: Bohunovsky-Bärnthaler, Irmgard: *Künstler, Kritiker, Vermittler, Rezipient. Über Abgründe an Grenzen* (2004), S.98.
[298] vgl. ebda. S.98.

und die Reputation zu steigern.[299] Da Kunst Offenheit, Innovation und Bildung demonstriert, wird versucht, durch sie ein verstärkt positives Image in der Öffentlichkeit zu erzeugen.

In Wien werden beispielsweise durch die *Initiativen Wirtschaft für Kunst* und mit *KulturKontakt* Unternehmen angestiftet, den Kunst- und Kultursektor großzügig zu fördern, um das eigene Image zu verbessern oder die Gelegenheit für Marketingzwecke zu nutzen.[300] Sobald sich aber die Beziehung zwischen Wirtschaft und Kunst darin erschöpft, dass Kunst in erster Linie als Träger für Werbebotschaften oder als beschauliche Schöngeistigkeit in der Unternehmenskultur zum Einsatz kommen soll, schlägt bereits die Nutzbarmachung durch.[301] Der ökonomische Grundgedanke zielt eben darauf ab, alles -auch die Kunst- verwertbar zu machen. Kunst- und Kultursponsoring ist für die Werbung eines Unternehmens heute besonders vielversprechend, da die Konsumenten der konventionellen Werbung auf Grund von Übersättigung bereits aus dem Weg gehen, jedoch in den 'vermeintlich nicht- kommerziellen' Räumen der Kunst und Kultur noch für Werbebotschaften empfänglich sind.[302]

Moderne Konsumwirtschaft will ganz generell, durch Werbung animiert, bei den Käufern Besitzgier wecken. Geld steht nach wie vor für Erfolg, Stärke und Macht.[303] Dass es sich dabei um ein problematisches Verhältnis von Kunst bzw. Kultur und Wirtschaft handelt, wenn die Kooperation die Hinwendung der Kunst zum Kommerz zur Folge hat, ist eindeutig. Der 'wechselseitige Nutzen' widerspricht prinzipiell 'der Idee der Unabhängigkeit und Autonomie, die man der Kunst zuspricht […]'.[304]

---

[299] vgl. Nowikovsky, Jacqueline: *Der Wert der Kunst* (2011), S.20.
[300] vgl. Wimmer, Michael: *Kultur und Demokratie* (2011), S.259.
[301] vgl. Reder, Christian: *Geldgeben und Wahrnehmen. Über Möglichkeiten zur Klimabelebung*, in: Haschek, Helmut/Klaus A. Schröder/Sedlaczek Robert/Christian Reder (Hg.): *Kunst und Wirtschaft* (1987), S.16.
[302] vgl. Reder, Christian: *Geldgeben und Wahrnehmen. Über Möglichkeiten zur Klimabelebung*, in: Haschek, Helmut/Klaus A. Schröder/Sedlaczek Robert/Christian Reder (Hg.): *Kunst und Wirtschaft* (1987), S.16-17.
[303] vgl. Nowikovsky, Jacqueline: *Der Wert der Kunst* (2011), S.20.
[304] Zit. ebda. S.18.

Nowikovsky betont, dass es sehr wohl bedenklich ist, wenn Kunst von Unternehmen instrumentalisiert wird, um an Prestige zu gewinnen und oder das eigene 'Kapital' zur Schau zu tragen oder mit der firmeninternen Sammlung der Belegschaft bestimmte Werte vermitteln zu wollen, da Kunst für ethisch, moralisch und gebildet stehe.[305]

6.3. Der Kunsthandel

Der Kunstmarkt wird grundsätzlich in einen Primär- (Künstler) und Sekundär- (Galerie) und einen Tertiär- (Auktion) Markt gegliedert.[306] Klein zählt jedoch den Künstler wie den Galeristen zum Primärmarkt, da die meisten Künstler sich nicht selbst verkaufen, sondern bei einer Galerie unter Vertrag stehen. Der Sekundärmarkt umfasst alle Wiederverkäufe von jeglichen Kunstwerken, insbesondere die Auktionshäuser. Die Marktformen des Sekundär- und des Primärmarktes sind sehr unterschiedlich. [307] Am Sekundärmarkt handeln sowohl Privatpersonen, Museen, Firmen als auch der Staat.
Kategorisch betrachtet umfasst der Kunstmarkt den Ab- und Verkauf von Kunstwerken, unterschieden in drei Varianten des Handels:
1. Galerien und Antiquitätengeschäfte, 2. Öffentliche Kunstauktionen und 3. Kunst- und Antiquitätenmessen. [308]

6.3.1. Galerien, Künstleragenturen und Kunstmäzene

Zahlreiche Künstleragenturen und Galerien übernehmen die professionelle Vertretung für Künstler, welche sich nicht selbst am Kunstmarkt anbieten wollen. Agenturen bieten auch speziell ihre Dienste an, um Institutionen und Unternehmen beim Kunstkauf zu

[305] vgl. Nowikovsky, Jacqueline: *Der Wert der Kunst* (2011), S.148.
[306] Ulrike Klein bezieht sich auf eine Studie von Leslie P. Singer (1990)
[307] vgl. Klein, Ulrike: *Der Kunstmarkt. Zur Interaktion von Ästhetik und Ökonomie* (1993), S.4-5.
[308] vgl. ebda. S.6.

beraten. Galerien versuchen sich von gewöhnlichen Geschäften abzuheben, indem sie in ihren Räumlichkeiten jeden offensichtlichen Hinweis auf kommerzielle Absichten vermeiden. Zugleich sind sie aber das Zentrum des Handels.[309]

> "Der Galeriebereich ist entlang einer Aufteilung eingerichtet, die das Sakrale vom Profanen abgrenzt. Man hat vorne beim Eingang den rein künstlerischen Bereich, in dem Werke ausgestellt werden und wo das Sakrale am Kunstwesen durch keinerlei kommerzielle Assoziation befleckt wird (lediglich hinter den Tresen der Rezeption finden sich manchmal Preislisten versteckt.)"[310]

Als Akteure am Markt begegnen die Galeristen der wirtschaftlichen Betriebsamkeit mit einer Kombination aus Gewinnstreben und Kunstaffinität. Als die Experten des Kunsthandels wissen sie um Risiken und Gewinnchancen am Kunstmarkt zu jeder Zeit bestens bescheid. Zu ihren Kernaufgaben zählen die Kooperation mit bereits etablierten sowie die Förderung von jungen aufstrebenden KünstlerInnen, da sie über ein internationales Netzwerk an KuratorInnen, SammlerInnen und Institutionen verfügen. Sie versuchen noch unbekannte Kunstschaffende innerhalb der nationalen und internationalen Szene ins Gespräch zu bringen, indem sie diese der Kunstwelt vorstellen und deren potenzielle Kunden direkt ansprechen, was deren Integration in den Kunstmarkt fördert. Häufig besitzen Künstler keine klassischen 'Business skills' oder wollen sich nicht selbst anbieten. Daher übernehmen Galeristen die Vermarktung ihrer Arbeit. Zu ihren Aufgaben zählen prinzipiell Marketing und Vertrieb. Durch einen Vertrag gehen sie und der Künstler eine Geschäftsbeziehung ein.[311]

Da die Galeristen nach Vertragsabschluss als ihre Vermittler fungieren, entsteht zwangsläufig ein Machtverhältnis bezüglich der

[309] vgl. Nowikovsky, Jacqueline: *Der Wert der Kunst* (2011), S.163.
[310] Zit. ebda. S.162.
[311] vgl. Klein, Ulrike: *Der Kunstmarkt. Zur Interaktion von Ästhetik und Ökonomie* (1993), S.213.

Entscheidungsprozesse. Sie bestimmen nicht nur die Auswahl der Künstler, sie übernehmen auch die Planung und Durchführung von Ausstellungen, die Preisgestaltung, die Pressearbeit, die Messeteilnahmen sowie die Publikation von Katalogen und den Internetauftritt.[312] Als Insider der Szene bewerten sie nach den eigenen ökonomischen und ästhetischen Kriterien und bauen den Künstler auf, indem sie für viel Öffentlichkeit sorgen. Mit der Publizität steigt die Nachfrage und damit der Preis, was den Ruhm und den ökonomischen Erfolg des Künstlers herbeiführt. [313] Der Galerist versucht die Möglichkeiten des Verkaufs zu optimieren. Die steigende Bekanntheit und Nachfrage könnte für den Künstler aber auch einen Produktionsdruck zur Folge haben, weshalb Qualität und Entwicklungsmöglichkeit auf dem Spiel stehen können. Prinzipiell sind jedoch Reputation und Steigerung der Nachfrage das gemeinsame Ziel.[314]

Steht nun der Galerist im Dienste des Künstlers oder eher umgekehrt? Manche 'Exklusiv- Vertretung' durch einen Galeristen entmündigen Künstler insofern, als dass sie in dem Zeitraum, in dem sie dem Vertrag unterstehen, keinen Einfluss darauf haben, welche Werke in den Verkaufskreislauf gelangen. Weiters muss der Galerist keine neuen Arbeiten in den Vertrieb aufnehmen. Nur ein erfolgreicher Künstler kann Entscheidungen des Galeristen ablehnen. [315] Galeristen sollten den Künstler nicht manipulieren oder unter Druck setzen, indem sie den Stil beeinflussen oder die Produktion hochtreiben, sodass dieser sich gar nicht treu bleiben kann. Auf der anderen Seite ist es ein offizielles Geschäftsverhältnis, das auch vom Kunstschaffenden Ergebnisse in einem vereinbarten Zeitrahmen einfordert. Grundsätzlich trifft aber jeder Künstler selbst die Entscheidung, welchen Möglichkeiten er sich bedienen will. Entweder er lässt seine Arbeiten exklusiv über eine Galerie an Sammler verkaufen oder er widersetzt sich dieser

[312] vgl. Klein, Ulrike: *Der Kunstmarkt. Zur Interaktion von Ästhetik und Ökonomie* (1993), S.213.
[313] vgl. ebda. S.184.
[314] vgl. Nowikovsky, Jacqueline: *Der Wert der Kunst* (2011), S.160.
[315] vgl. ebda. S.160.

Monopolstruktur und überlässt sie den untereinander konkurrierenden Kunsthändlern.[316]
Das Niveau der Galerien entspricht prinzipiell der Qualität der durch sie vertretenen Künstler.[317] Für die Preisgestaltung nehmen sie sich oft zum gegenseitigen Maßstab, wodurch sie auch einen gewissen finanziellen 'Wert' legitimieren und zugleich orientierte Richtlinien im Vertrieb entstehen lassen.[318] Ihre Wert-Einschätzung unterliegt also nicht nur ihrem persönlichen Urteil, sondern folgt sehr wohl einem bestimmten Schema.

> "Dabei kommt weniger eine isolierte Einzelbetrachtung der Werke zum Tragen, sondern eine Einbettung in ein Preisparadigma. Dabei werden Referenzwerte betrachtet, die aufgrund von Größe, Materialien, und dergleichen mehr eine Vergleichbarkeit vorschlagen."[319]

Laut Nowikovsky diene dieses Vorgehen weniger einer qualitativen Angleichung der unterschiedlichen Werke, sondern der Entwicklung einer stabilen und verlässlichen Struktur der Preisentwicklung für die Anwendung am Markt.[320] Es gibt aber einen bestimmten Spielraum, der bei der Preisbestimmung eine individuelle Taktik der Galeristen zulässt, um die eigenen Möglichkeiten des Verkaufs auszuloten.
Während Galerien den Gewinn am Kunstmarkt optimieren wollen, ist ein Kunstförderer hingegen auf Reputationsmaximierung (unter der Restriktion der Gewinnoptimierung) aus.[321] Er handelt zwar auch unternehmerisch, will aber in erster Linie einen Beitrag zur Vermittlung und Anerkennung von Kunst leisten. Ein moderner Kunstmäzen will dem auserwählten Künstler ermöglichen, dass er sorgenfrei seinem Schaffensdrang nachgehen kann. Dieser nützt seine Macht, sobald er als

[316] vgl. Nowikovsky, Jacqueline: *Der Wert der Kunst* (2011), S.54.
[317] vgl. Klein, Ulrike: *Der Kunstmarkt. Zur Interaktion von Ästhetik und Ökonomie* (1993), S.153.
[318] vgl. Nowikovsky, Jacqueline: *Der Wert der Kunst* (2011), S.55.
[319] Zit. ebda. S.84.
[320] vgl. ebda. S.84-85.
[321] vgl. Klein, Ulrike: *Der Kunstmarkt. Zur Interaktion von Ästhetik und Ökonomie* (1993), S.145.

dessen Urteilsinstanz eintritt.[322] Galerie und Kunstmäzen zeigen die Werke der Künstler, die sie auswählen, und kümmern sich um deren Bibliographien und das Publizieren der Künstler. Es besteht auch hier eine Wettbewerbssituation. Ein Konkurrenzkampf entsteht dadurch, dass sie beide Künstlerkarrieren fördern und davon profitieren wollen oder sich in manchen Fällen diese sogar gegenseitig abwerben.[323] Der Kunstförderer geht grundsätzlich ein größeres Risiko ein, indem er auch weniger bekannte Kunst vertritt und an sie glaubt. Den sich angenommenen Künstler ermöglicht er über einen längeren Zeitraum (trotz Wettbewerbs mit Modeerscheinungen und konventionellem Kanon) seinem Stil treu bleiben zu können.

6.3.2. Kunstauktion

Ist Wien inzwischen auch schon zu einer Drehscheibe des internationalen Kunstmarkts geworden? Die Auktionshäuser sehen sich zumindest als Experten und Gradmesser des Kunstmarktes und meinen ein Seismograph für die Entwicklungen und Erschütterungen in der Welt der Kunst zu sein. Mit Versprechen wie Lebensfreude, Prestige und Erfolg durch Kunstaneignung werben sie um ihre kaufkräftigen Kunden.[324] Ihre geschulten Mitarbeiter geben ein Qualitätsurteil ab und entscheiden die (Ver)Kaufspreise. Die Preisbewegung bei Auktionen ist auch ein Indiz für die momentane Marktlage.[325] Die aktuelle Wertschätzung drücke sich also in der marginalen Zahlungsbereitschaft der Nachfrage aus.[326]Auktionshäuser garantieren Sachverstand. Sie sind umsatzorientierte Unternehmen, die stark im Blickpunkt der Öffentlichkeit stehen und jeder Erfolg wie jeder Misserfolg wird von den Medien aufmerksam verfolgt und kommentiert. Nowikovsky kritisiert, dass sich die Auktionen in erster Linie um Macht und Eitelkeit drehen.

[322] vgl. Klein, Ulrike: *Der Kunstmarkt. Zur Interaktion von Ästhetik und Ökonomie* (1993), S.170.
[323] vgl. ebda. S.148.
[324] siehe Homepage des Auktionshauses Kinsky:
http://www.kunstmarkt.com/pages/prz/show_praesenz.html?ID=40454 (13.02.2013)
[325] vgl. Nowikovsky, Jacqueline: *Der Wert der Kunst* (2011), S.60.
[326] vgl. Klein, Ulrike: *Der Kunstmarkt. Zur Interaktion von Ästhetik und Ökonomie* (1993), S.74.

Die Teilnehmer würden sich mit Geld und Erfolg messen wollen. Bildung, Geschmack und Sammlerleidenschaft werden oft nur als Motivation vorgeschoben.[327] Dass sich Kunst immer schon gegenläufig zur Egalität verhielt und gerade auf ein gesellschaftliches Differenzierungsbedürfnis eingeht, behauptet Pelinka. Seiner Meinung nach ist sie oftmals so begehrt, da sie sich eben nur wenige leisten können.[328]

> "Kunst ist elitär. Damit sie das aber sein kann, braucht sie die Menge, die große Zahl, die Masse. Diese ist nicht der Adressat der Kunst – gerade nicht. Die Masse ist aber die Voraussetzung von Kunst – sie ist der unverzichtbare Hintergrund, von dem Kunst sich abheben muss, um Kunst zu sein."[329]

Nun soll noch kurz die Unterscheidung der Entstehung von Preisen von Galerie und Auktionshäusern in den Blick genommen werden. Bei der Auktion entscheidet der Käufer über den Preis, die Galerie als einzelner Kunsthändler bestimmt die Preissetzung.[330] Die Auktionsgebote sagen aber deshalb nicht mehr über den gesellschaftlichen Wert der jeweiligen gehandelten Werke aus, da die Sammler im Auktionssaal tatsächlich oft ihre Kaufkraft messen und damit den Preis in die Höhe treiben, und nicht immer vordergründig die individuelle künstlerische Leitung für das rege Interesse verantwortlich ist.

6.3.3. Kunstmesse

Auf den Kunstmessen sind Galeristen mit den Werken ihrer Künstler vertreten. Auf engem Raum wird hier eine schnelle Übersicht der gegenwärtigen Kunstszene geboten. Auch Auktionshäuser preisen ihre Kunstwerke den Kunstexperten und Sammlern an, jedoch nimmt die Bedeutung der Kunstmessen immer mehr zu, da sie auch für weniger

[327] vgl. Nowikovsky, Jacqueline: *Der Wert der Kunst* (2011), S.19.
[328] vgl. Pelinka, *Anton: Demokratie als Sache der Vielen. Kunst als Sache der Wenigen?,* in: Bohunovsky Bärnthaler, Irmgard (Hg.): *Kunst und Demokratie* (1999), S.37.
[329] Zit. ebda. S.38.
[330] vgl. Nowikovsky, Jacqueline: *Der Wert der Kunst* (2011), S.43.

informierte Besucher zugänglich sind.[331] Das Event bietet die Gelegenheit einer Rundschau durch die aktuelle Kunstproduktion. In aneinandergereihten Ausstellerkojen präsentieren die Galeristen ihre Kunstobjekte und bieten komprimierte Informationen zu den von ihnen vertretenen Künstlern. Einerseits werden bereits etablierte Namen, welche auch durch verschiedene Galerien gleichzeitig vertreten sein können, unter den Sammlern gehandelt oder es wird nach Erfolg versprechenden Neuentdeckungen gesucht.[332] Das intensive Buhlen der Galeristen um die Gunst der Privatsammler und Institutionen sowie das Strömen vieler schaulustiger Kunstinteressierter durch die Messehallen, darunter einige zahlungskräftige Bürger, die sich nach 'leistbaren' zeitgenössischen Künstlern des niedrigeren Preissegments umsehen, erzeugt eine spektakuläre Szenerie eines Marktplatzes der heimischen Gegenwartskunst. Nach welchen Kriterien wird hier gekauft? Überwiegen bei der Kaufentscheidung mehr ästhetische oder hauptsächlich ökonomische Kriterien? Kunst wird auf einer Messe zwar ausgestellt und dadurch auch rezipiert, aber die Räume dienen dem Kunstkauf und sind dementsprechend auch weniger auf die sinnliche, ästhetische Erfahrung ausgerichtet. Da hier Kunst offiziell als Ware angeboten wird, steht für die meisten Besucher der Verwertungsgedanke im Mittelpunkt. Für viele ist besonders der ökonomische Wert eines Kunstwerkes interessant. Auch der Hype um 'Stars' übt auf viele eine Faszination aus. Deshalb wird besonders der individuelle Preis eines Objektes in den Augenschein genommen, der jedoch über die gesellschaftliche Relevanz und künstlerische Leistung keine Aussage trifft.

> "Kunst ist sozial sehr wohl zweckhaft: Sie muss differenzieren können, sie muss über Abgrenzungen Identität vermitteln können, sie muss ermöglichen, anders als die anderen sein zu dürfen. Doch Kunst ist an und für sich nicht als Tauschobjekt im ökonomischen Sinn zu verstehen."[333]

---

[331] vgl. Klein, Ulrike: *Der Kunstmarkt. Zur Interaktion von Ästhetik und Ökonomie* (1993), S.6.
[332] vgl. Nowikovsky, Jacqueline: *Der Wert der Kunst* (2011), S.54.
[333] Pelinka, *Anton: Demokratie als Sache der Vielen. Kunst als Sache der Wenigen?,* in: Bohunovsky Bärnthaler, Irmgard (Hg.): *Kunst und Demokratie* (1999), S.41.

7. Das moderne Berufsbild des Künstlers. Reputation und Selbstverständnis.

Mit dem Wandel des Kunstbegriffs sowie dem neuen Zugang und Umgang mit der Kunst im Allgemeinen hat sich auch die Rolle des Künstlers verändert. Wurde er Ende des 19. Jahrhunderts noch als Außenseiter der Gesellschaft stigmatisiert, der es im Normalfall zu wenig gesellschaftlichem Ansehen und Reichtum brachte und nur das Allernötigste zum Leben besaß oder sich gar prinzipiell als Eigenbrötler den weltlichen Verpflichtungen entzog, so wird er heute fast gegensätzlich wahrgenommen. Seine Ideenkraft und der Mut zur Entfaltung seiner persönlichen Fähigkeiten sowie die freie Auseinandersetzung mit der Welt und seinem eigenen Selbst bringen ihm längst mehr Achtung und Respekt in der Öffentlichkeit ein. Für viele verkörpert die Lebensweise eines Künstlers – als ein nach Selbstverwirklichung strebendes Individuum – ein besonderes Privileg. Die von der Gesellschaft bewunderte Flexibilität und vermeintliche Freiheit der Lebensgestaltung eines Kunstschaffenden steht einer durch die von wirtschaftlicher Rationalität und einer Logik kapitalistischer Produktions- und Arbeitsbedingungen mit dem einhergehenden Leistungsdruck und weniger persönlicher Entwicklungsmöglichkeit und von sozialen Zwängen durchzogenen Lebensweise der kollektiven Norm gegenüber.

Klein sieht sowohl die heutige Kunstproduktion als auch die Rezeption zur willkommenen Ersatzhandlung für eine Gesellschaft verkommen, die diesem Leistungsdiktat zu entkommen bzw. dem Druck damit Stand zu halten versucht.[334] Dabei sollten aber nicht die zeitgenössischen Kunstpraktiken außer Acht gelassen werden, die sich gegen dieses Vorurteil von Kunst als bloße Oppositionshaltung oder 'Behübschung' von Gesellschaft wehrt und sich für die bessere Einbindung des

[334] vgl. Klein, Ulrike: *Der Kunstmarkt. Zur Interaktion von Ästhetik und Ökonomie (1993),* S.51.

Kunstschaffens in die Öffentlichkeit einsetzt.[335] Freud beschreibt das Kunstschaffen sogar als harte Arbeit, da sie in der Produktion oft viel Leistung von den Künstlern erfordere. Er sah darin aber dennoch den Versuch, sich durch die der Kunst immanenten Triebhaftigkeit von dieser oben erwähnten Angst zu befreien bzw. zu reinigen.[336]
Nach Uesseler werden heute in der Kunst viel mehr eigene Bewusstseinsfähigkeiten gelebt. Viele Künstler wollen nicht mehr die Wirklichkeit *nachahmen* und *erfahren*, sondern mit ihren gestalterischen Mitteln ihre eigenen Gedanken und Lebensvorstellungen sichtbar machen. Sie erklären ihr Schaffen daher explizit als Teil des alltäglichen Lebens und ihrer Wahrnehmung – als persönliche Anschauung und Erkenntnis. Das geschehe dann nicht mehr im Sinne von einem *Wechselspiel von Kunst und Leben*, sondern im Anspruch von *Kunst vollziehe Leben*.[337]

7.1. Fremdbild und Selbstbild. Zwischen Mythos und modernem Selbstverständnis.

Wie auch immer Kunst heute vom Einzelnen verstanden wird, ob im Sinne von ästhetischem Genuss, als Ablenkung, als Statussymbol oder ihre Funktion im schöpferischen Ausdruck des Individuums oder in der Veränderung und Verbesserung der realen Verhältnisse in der Gesellschaft gesehen wird, Kunstschaffende kommunizieren, inspirieren, partizipieren, fordern und rebellieren in ihrem kulturellen und zivilisatorischen Umfeld auf faszinierende und außergewöhnliche Weise. Ihre schöpferische Tätigkeit vermittelt etwas Geheimnisvolles, da letztendlich das Ergebnis Ausdruck ihrer persönlichen Wahrnehmung und Gedankenprozesse und meist nicht vorhersehbar ist. Aus diesem Grund wird manchen heute noch immer eine gewisse Unzivilisiertheit

[335] vgl. Rothauer, Doris: *Kreativität und Kapital. Kunst und Wirtschaft im Umbruch* (2005), S.14-15.
[336] vgl. Klein, Ulrike (nach Siegmud Freud): *Der Kunstmarkt. Zur Interaktion von Ästhetik und Ökonomie (1993),* S.50
[337] vgl. Uesseler, Winfried: *Kunst und Gesellschaft. Entstehung & Grenzen der modernen Kunst* (1981), S.14-15.

verziehen, da vielfach von einem gewissen Klischee einer wilden und verwegenen Persönlichkeit ausgegangen wird, die auf der einen Seite prinzipiell extrovertiert und unangepasst in der Öffentlichkeit auftreten muss und andererseits auch introvertiert erscheinen kann und Details aus dem Privatleben lieber für sich behält; in jedem Fall wird heute noch oft damit gerechnet, dass Künstler innerhalb gesellschaftlicher Strukturen die Grenzen zu überschreiten versuchen.[338] Ob sie für bestimmte gesellschaftliche Anlässe eine Maske aufsetzen und mit ihrer Selbstinszenierung spielen oder sich bewusst in keine Rolle zwängen lassen, ihr Auftreten in der Öffentlichkeit ist in jedem Fall bedingt durch eine große Erwartungshaltung an sie.

Für lange Zeit wurde das Talent eines Künstlers mystifiziert, da Kreativität schon immer eng mit dem Genie-Begriff aber auch mit Zuordnungen wie Triebhaftigkeit, Irrationalismus, hohem Intellekt oder sogar Wahnsinn verbunden war.[339] Auch wenn diese Vorstellung heute schon ziemlich überholt zu sein scheint, identifizieren sich viele Kunstschaffende noch immer mit einer gewissen privilegierten Außenseiterrolle. Natürlich sind Motive wie künstlerische Autonomie, Selbstverwirklichung und freie Denk- und Handlungsweisen für das heutige Selbstverständnis der Künstler signifikant. Jedoch wird die Idealisierung und Romantisierung der Künstlerrolle dann problematisch, sobald ihre berufliche Existenz unter zunehmendem Wettbewerbsdruck und ohne Förderung und Öffentlichkeit gefährdet ist. Das unklare Berufsbild, selten gedanklich mit Erwerbstätigkeit gleichgesetzt, hat zur Folge, dass sich manche Kunstschaffende in prekären Situationen befinden. Die einen 'können' sich beispielsweise schlicht und einfach nicht 'verkaufen', andere wollen sich prinzipiell nicht den Regeln des Marktes unterwerfen und dazu kommt oftmals eine mangelnde ökonomische Absicherung sowie finanzielle Anerkennung ihrer

[338] vgl. Klein, Ulrike: *Der Kunstmarkt. Zur Interaktion von Ästhetik und Ökonomie (1993),* S.22.
[339] vgl. Rothauer, Doris: *Kreativität und Kapital. Kunst und Wirtschaft im Umbruch* (2005), S.25-26.

Leistung.[340]

Dieser Mythos des sozialen Sonderstatus und der unantastbaren Autonomie, ermöglicht und legitimiert durch die gesellschaftlich geprägte Auffassung einer extravaganten Arbeits- und Lebensform[341], kann Kunstschaffenden auch zum Verhängnis werden.

> "Fremdbild und Selbstbild sind bei weitem nicht ident. Teilweise folgt das Selbstverständnis bewusst dem Fremdbild, vor allem wo es um Mystifizierung "des Anderen" geht, die den Künstler mit Privilegien ausstattet. Zumeist hinkt das Fremdbild aber weit hinter dem Selbstverständnis der Künstler und dem Kunstbegriff nach."[342]

Einige Institutionen des Kunstbetriebs bestehen heute noch auf dem Modell der Meisterklassen. In diesem Rahmen scheint es noch immer eine ideologische Vorstellung von einem Künstler zu geben, der sich nicht in seinem Berufsbild festschreiben lässt, aber auch nicht zur Erweiterung und Mobilisierung seines Tätigkeitsfeldes gedrängt werden will, wenn er auch weiterhin die Unabhängigkeit seines Schaffens zum Vorteil seiner materiellen Versorgung in Kauf nimmt.[343]

> "Vorstellungen von geschützten Arealen, in denen Künstler im Auftrag von Gönnern ihren Begabungen nachgehen, und das damit verbundene Modell des geborenen Genies spiegeln sich in der gesellschaftlichen Isoliertheit des Kunstbetriebes und nicht zuletzt im Modell der Meisterklassen im Bereich der Künstlerausbildung wider."[344]

Walter behauptet, dass heute viele Kunstschaffende auch in anderen Berufen arbeiten, um in Kombination mit fremden, weltlichen Aufgaben

[340] vgl. Rothauer, Doris: *Kreativität und Kapital. Kunst und Wirtschaft im Umbruch* (2005), S.92.
[341] vgl. ebda. S.98.
[342] Zit. ebda. S.106.
[343] vgl. Grond, Walter: *Populismus, Menasse, Kritik und wozu überhaupt Künstler?,* in: Raunig, Gerald (Hg.): *Kunsteingriffe. Möglichkeiten politischer Kulturarbeit* (1998), S.187.
[344] Zit. ebda. S.187.

den Realitätsbezug zu finden, welcher der Kunst verloren gegangen ist.[345] Jedoch ergibt sich für einige die Notwendigkeit eines zusätzlichen Jobs auch schlicht aus der schlechten finanziellen Lage heraus, welcher es dann ermöglichen soll, dass sie auch weiterhin ihrer künstlerischen Tätigkeit nachgehen können.

Natürlich existieren in der Kunstwelt die unterschiedlichsten Motivationen, Erwartungen, Einstellungen und Empfindungen hinsichtlich der Wirtschaftlichkeit. Es kommt grundsätzlich auf den individuellen Impuls, die persönliche Intention der Künstler an, warum sie schaffen. Sie befinden sich aber prinzipiell in einem gewissen Abhängigkeitsverhältnis, das von Seiten der Produktionsbedingungen herrührt. Die Galerien, die Sammler, die Medien, die Kuratoren, die Subventionsgeber, Sponsoren und Ausstellungsinstitutionen bestimmen die Regeln des Kunstbetriebs. Auch wenn einige Künstler den institutionellen Machtinstanzen mit einer Widerstandshaltung begegnen, müssen sich doch die meisten den Strukturen unterordnen, um die Produktions- und Ausstellungsmöglichkeiten innerhalb des öffentlichen Kunst- und Kulturbetriebs in Anspruch nehmen zu können.

Es wird in Hinblick auf das elementare Spannungsverhältnis zwischen Autonomiebestrebung und Abhängigkeit des Künstlers nicht übersehen, dass Kunst sehr wohl auf ihren Anspruch auf *Freiheit* begründet ist, da diese immer schon in ihr und durch sie gelebt werden woll(t)e.[346]

Dass jedoch ein Kunstwerk niemals völlig *frei* sein könne, begründet Klein folgendermaßen:

> "Es ist unfrei, weil es nicht losgelöst vom kunsthistorischen Kontext steht, sondern in diesen eingegliedert ist und diesen zugleich mitbestimmt. Wenn Kunst darüberhinaus mit Gesellschaft

[345] vgl. Walter, Harry: *Kann die Vermittlung von Kunst selbst (eine) Kunst sein?,* in: Bohunovsky-Bärnthaler, Irmgard: *Künstler, Kritiker, Vermittler, Rezipient. Über Abgründe an Grenzen* (2004), S.94.
[346] vgl. Klein, Ulrike: *Der Kunstmarkt. Zur Interaktion von Ästhetik und Ökonomie (1993),* S.14.

> gleichgesetzt wird, wie es manche Theorien tun, dann ist das Kunstwerk in seiner bloßen Existenz auch nicht frei von Gesellschaft, sondern ist dann Teilglied der Gesellschaft. Damit können Künstler und Kunstwerk in dieser Hinsicht aber nicht vollkommen autonom sein."[347]

Ähnlich sehen auch Bendixen und Heinze 'das Problem der Autonomie der Kunst nicht nur als eine Frage der Gestaltungsfreiheit im Einzelfall oder der Abwehr unberechtigter Intervention von aussen', sondern der Konflikt ergibt sich einerseits durch ihre divergierenden Bedeutungsfunktion, da diese im Kontext ihrer Geschichte durch die gesellschaftlichen Verhältnisse mitbestimmt wird, und dem ererbten Verständnis von einem unantastbaren künstlerischen Individuum mit angeborener Schöpferkraft, das unabhängig von gesellschaftlichen Einflüssen *wahre* Kunst schaffen will, andererseits.[348]

> "Die Intention des Künstlers ist die eines Produzenten, der sich autonom glaubt, der ebenso die Apriorie von den intellektuellen, normativ gesetzten Programmen abweist wie die nachträglich seinem Werk angedienten Deutungen […] Es kann als letztes Stadium eines Prozesses der Eroberung künstlerischer Autonomie durch den Künstler verstanden werden."[349]

7.2. Künstler oder Produzent?

Für die Anerkennung und Wertschätzung eines Künstlers innerhalb des Kunstbetriebs sind heute nach Klein folgende Faktoren entscheidend: Die Werke des Künstlers werde in das Programm einer renommierten Galerie aufgenommen. Er wirkt in einer Gruppenausstellung in einem nationalen oder internationalen Museum mit. Darauf folge eine

[347] Klein, Ulrike: *Der Kunstmarkt. Zur Interaktion von Ästhetik und Ökonomie (1993),* S.14.
[348] vgl. Bendixen, Peter: *Einführung in das Kultur- und Kunstmanagement* (2001), S.24.
[349] Heinze, Thomas: *Kultursponsoring, Museumsmarketing, Kulturtourismus* (2008), S.11.

Einzelausstellung in einem Museum für moderne Kunst und im besten Falle ein Ankauf eines Werkes für dessen Sammlung und dann von anderen internationalen Museen. Durch eine regelmäßige Publikation von Kunstkritiken und Büchern zu seinen Werken sowie seiner Person gelangt er an die Spitze seiner Künstlerkarriere.[350] Auf der anderen Seite hat sich, laut Rothauer, das Berufsbild der Kunstschaffenden im Kontext der aktuellen Transformation von der Industrie- zur Dienstleistungs- und Wissensgesellschaft auch stark dahingehend verändert, dass die ihnen zugeschriebenen Qualitäten auch im Fokus der sich wandelnden Arbeitswelt stehen und sie dadurch einen neuen sozialen und ökonomischen Status erreichen. Schlagwörter wie Kreativität, Flexiblität und Querdenken sowie der Wunsch nach einer sinnstiftenden Tätigkeit und Selbstverwirklichung gelten im Wirtschaftsbereich als wichtige Faktoren für die moderne Arbeitsgesellschaft und ihren Wertewandel.[351]

Die Kreativwirtschaft (engl. creative industries), eine Begriffsschöpfung der 90er Jahre, wurde zum großen Interesse der Kulturpolitik wie auch des Wirtschaftsliberalismus erklärt, die sich von dieser Branche neues Potential für wirtschaftliches Wachstum versprechen. In den Beiträgen der Wirtschaftsblätter wird Kreativität als Anregung für die Wirtschaft gelobt.

> "Creativity generates economic value. Creativity is the source of profit. Yes, efficiency can squeeze more out of what exists, but creativity gives us originality, which translates into a market advantage and big margins. […] It is the true generator of net new jobs, wealth, and tax revenue."[352]

[350] vgl. Klein, Ulrike: *Der Kunstmarkt. Zur Interaktion von Ästhetik und Ökonomie (1993),* S.126-127.
[351] vgl. Rothauer, Doris: *Kreativität & Kapital. Kunst und Wirtschaft im Umbruch* (2005), S.9.
[352] Nussbaum, Bruce: in *Businessweek* am 26.2.2013 (former assistant managing editor of Businessweek, is a Professor of Innovation and Design at Parsons The New School of Design and author of the forthcoming book, Creative Intelligence)
http://www.businessweek.com/articles/2013-02-26/the-rise-of-indie-capitalism (11.03.2013)

Aus der ökonomischen Perspektive ist zeitgenössische Kunst also eine kreative Quelle, die ausgeschöpft werden soll, um Innovationen voranzutreiben. Viele Künstler sind heute in der freien Wirtschaft (erwerbs-) tätig und verkaufen ihre Kreativität in den unterschiedlichsten Bereichen. Sie sind mit ihrem kreativen Potential besonders häufig in Bereichen wie Marketing, Werbung oder Produktdesign gefragt. Der Künstler wird sogar zur 'Marke', wenn er mit seinem Stil innerhalb einer Branche für ein Produkt bekannt wird (lässt sich am berühmten Beispiel Warhol sehr gut beobachten: Kunstwerk und Produkt sind identisch).[353] Gegen diese Entwicklung wird auch stark protestiert, da die *Kunstmaschine* die Künstler nur mehr als *Betriebsstofflieferanten* benötige und zudem *Identifikationsfiguren*, um die fabrizierten Produkte (noch) ideologisch zu rechtfertigen.[354] Es wird befürchtet, dass von dieser Seite ein zunehmender Druck auf die Kunstschaffenden ausgeübt wird, da nach den Maximen des wirtschaftlichen Handelns per se eine permanente Steigerung und Effizienz der Kunstproduktion oder unablässig mehr Output erwartet wird. Walter warnt daher vor einem neuen Kunstopportunismus. Denn wenn die Auftraggeber und Künstler zu schnell und unverbindlich Geschäfte abschließen würden, ist der Stressfaktor durch das Kreativitätsdiktat von Seiten der Auftraggeber und Entscheidungsträger, aber auch von den Künstler selbst, zwangsläufig gegeben. Auch verliere die zeitgenössische Kunst durch die Anpassung sehr bald ihre gesellschaftliche Sprengkraft bzw. ihre Fähigkeit zu provozieren und zu irritieren.[355]

> "Inzwischen ist diese – äußerst konstruktive – Gegensätzlichkeit weitgehend unterminiert, der Künstler sozusagen offiziell aus seiner distanzierten Position zur Gesellschaft entlassen und als Mitarbeiter, zuständig für Kreativität und Image und dosierte

[353] vgl. Klein, Ulrike: *Der Kunstmarkt. Zur Interaktion von Ästhetik und Ökonomie (1993),* S.121.
[354] vgl. Walter, Harry: *Kann die Vermittlung von Kunst selbst (eine) Kunst sein?,* in: Bohunovsky-Bärnthaler Irmgard: *Künstler, Kritiker, Vermittler, Rezipient. Über Abgründe an Grenzen* (2004), S.102.
[355] vgl. ebda. S.99-100.

Provokation neu angestellt worden."[356]

Die Förderungsagentur *departure*, die aus dem Wiener Wirtschaftsförderungsfond heraus gegründet wurde, um speziell die wirtschaftliche Verwertung des kreativen Schaffens in Wien zu unterstützen, fördert nach leistungsorientierten Förderrichtlinien.[357] Anträge dürfen explizit nur von Kreativunternehmen gestellt werden, welche auf Gewinnstreben ausgerichtet sind, wodurch sich die Agentur eindeutig von der staatlichen Förderung des Kunstbetriebs abgrenzt.[358] Es entsteht dann ein Interessenkonflikt, wenn potentielle Förderempfänger keine kommerziellen Ziele verfolgen, sondern sich mit ihren kreativen Projekten mehr an der persönlichen Sinnstiftung und ideellen Motiven orientieren wollen.[359]
Es sind gegenwärtig auf jeden Fall starke Tendenzen der Annäherung von Arbeitsprozessen auf der künstlerischen Seite mit denen der übrigen Berufswelt feststellbar. Für Künstler gestaltet sich das Verhältnis zwischen Kunstproduktion und Erwerbstätigkeit neu. Insofern sie (selbst-) bewusst ihr persönliches Potential nutzen und dabei Unternehmer in eigener Sache sind, und weiters ihre schöpferische Tätigkeit für einen gelebten Individualismus steht, sind sie in dieser Hinsicht auch Vorbilder für die Allgemeinheit. Auf Grund der besonderen Wesensart der Kunst wäre jedoch die Instrumentalisierung in jeder Form sowie ihre Einschränkung in der für sie charakteristischen Subjektivität ein Widerspruch.[360]

> "Kunst, gewöhnlich als Höchstleistung des kreativen Potentials des Menschen in der Versinnbildlichung seines intellektuellen, emotionalen und sozialen Vermögens verstanden, ist im Bezug

[356] vgl. Reder, Christian: *Geldgeben und Wahrnehmen. Über Möglichkeiten zur Klimabelebung*, in: Haschek, Helmut/Klaus Albrecht Schröder/Sedlaczek Robert/Christian Reder (Hg.): *Kunst und Wirtschaft* (1987), S.11.
[357] vgl. Rothauer, Doris: *Kreativität und Kapital. Kunst und Wirtschaft im Umbruch* (2005), S.177.
[358] vgl. S.178.
[359] vgl. S.175.
[360] vgl. Röbke, Thomas: *Kunst und Arbeit. Künstler zwischen Autonomie und sozialer Unsicherheit* (2000), S.218-219.

> zur Öffentlichkeit eine Art Vereinbarungsgeschäft zwischen Angebot und Nachfrage, Produzenten und Rezipienten."[361]

Veränderungen hinsichtlich Berufsbild und Selbstverständnis eines Künstlers sind bestimmt durch einen gesamt-gesellschaftlichen Aushandlungsprozess, der immer auch individuelle Strategien im Kunstfeld hervorbringt. Dass ein gewisses Spannungsverhältnis zwischen Kunst und Wirtschaft besteht, auch wenn schon immer eine Beziehung bestand, ist unleugbar. Die neue Künstlergeneration steht scheinbar vor der Herausforderung, für sich die Begriffe der Kreativität und der Kunst zu deuten und zu differenzieren, um nicht aus angstmotivierten Abgrenzungsversuchen in einem traditionellen Künstlerbild verhaftet zu bleiben, sich aber auch nicht willenlos einem System anzupassen.

> "Nicht die Synthese von Kunst und Wirtschaft ist anzustreben, sondern die Aufhebung der Dichotomie, und damit auch die Aufhebung der Grenzen elitär/massenkompatibel, Hoch-/Sub-, unterstützungswürdig/kommerziell. Grenzziehungen, die die Kunst in eine (wenn auch gleichzeitig beneidete) Außenseiterrolle der Gesellschaft gedrängt haben."[362]

7.3. Gegenstrategien im Kunstfeld

Der zunehmende Ökonomisierungsdruck des Kunst- und Kulturbereichs und die offensichtlichen Vereinnahmungs- und Kommerzialisierungs-tendenzen sorgen besonders unter den freischaffenden Künstlern für hitzige Debatten, da diese mehrheitlich nach wie vor unter prekären Arbeitsbedingungen als Cultural *Worker* am Rande der Gesellschaft und

[361] vgl. Wagner, Mangfred: *Zum Verhältnis von Öffentlichkeit und Kunst*, in: Bohunovsky-Bärnthaler, Irmgard (Hg.): *Kunst und Demokratie*, S.69.
[362] Rothauer, Doris: *Kreativität und Kapital. Kunst und Wirtschaft im Umbruch* (2005), S.14.

nicht als Cultural *Entrepreneurs* im Zentrum stehen.'[363]
Wenn Künstler nun von ihrer Arbeit leben sollen, in wie weit müssen sie in diesem System partizipieren? Der Umgang mit den Bedingungen des Kunstbetriebs ist von Künstler zu Künstler sehr verschieden. Die einen passen sich an die Strukturen an, richten ihr Kunstschaffen auf die Nachfrage aus und nehmen jede Möglichkeit wahr, die ihnen der Kunstbetrieb hinsichtlich Vermarktung und Öffentlichkeit oder der freie Wirtschaftsmarkt bietet. Andere wollen sich nicht den Regeln des Kunstsystems beugen oder Erwartungen und Geschmacksrichtungen der Gesellschaft befolgen bzw. ihren aktuellen Werte- und Moralvorstellungen oder den Marktzwängen unterwerfen, sondern widersetzen sich der herrschenden Gesellschaftsordnung mit ihren verhärteten Konventionen und Normen oder versuchen sie gar aufzubrechen.

Neben der angepassten Künstlermentalität entwickeln sich Gegenstrategien von Kunstschaffenden, die vehement einen emanzipatorischen Anspruch an ihre Tätigkeit binden und den Unabhängigkeitsgedanken nicht aufgeben wollen. Sie orientieren sich nicht an den Produktionsmöglichkeiten und Nachfragepotentialen des Kunstbetriebs, sondern versuchen sich dem Druck des Kunstmarktes zu entziehen und sich damit die eigene künstlerische Entfaltung mit Hilfe der persönlichen Ressourcen zu ermöglichen. Als Freischaffende sind sie auf starke Netzwerke angewiesen. In Wien wirken abseits des institutionalisierten Kunstsystems einige solcher selbstbestimmten Initiativen, die sich aus der autonomen Selbstorganisation heraus entwickelt haben und die sich explizit nicht mit gesellschaftlichen, wirtschaftlichen und politischen Gegebenheiten abfinden. Sie wollen sich gegen die Vereinnahmung von Kunst hinwegsetzen, diese aber auch nicht mehr als 'vermeintlich abgeschottete Gegenrealität' verstanden wissen. Sie sehen es viel mehr als ihre bedeutsame Aufgabe, die vorherrschenden Zustände aktiv mitzugestalten. Diese emanzipatorische

[363] Rothauer, Doris: *Kreativität und Kapital. Kunst und Wirtschaft im Umbruch* (2005), S.10-12.

Bewegung der Kunst ist kein ideologischer Schrei, sondern sieht sich als konkrete Intervention.[364] Ihre Mitglieder schaffen eigene Produktions- und Ausstellungsstrukturen, um mit ihren künstlerischen Interventionen (in Form von auffallenden Handlungen und an ungewöhnlichen Orten) jenseits des traditionellen, etablierten Kunstbetriebs 'frei' ihre Themen zur Sprache zu bringen und gesellschaftliche Spannungsfelder aufzeigen zu können. Sie diskutieren u. A. die aktuellen Rahmenbedingungen für das Kunstschaffen und die teilweise sehr prekären Arbeitsverhältnisse, bringen die Diskriminierung von Minderheiten ins Gespräch oder kritisieren die Konsumkultur. Diese Künstler demonstrieren ihre Ablehnung gegenüber den kulturellen Konventionen und manchen gesellschaftspolitischen Entwicklungen und widersetzen sich auch dem durch die Institutionen geordneten und streng kategorisierten Kulturbetrieb. Sie wollen mit ihrer Kunst etwas bewirken, sie mit dem Leben wieder stärker verbinden.

> "Immer noch wirken die Ideologien jener Avantgarde, die alle Grenzen sprengen, alle Ordnungsmuster verwirren wollte, die von einer Kunst träumte, die nicht länger in gesicherten Sektoren verweilt, sondern den Alltag durchdringt. Es kann ja auch keineswegs darum gehen, neue Sicherheiten zu postulieren, eine neue Grund- und Werteordnung für die Kunst zu fordern."[365]

7.3.1. Geschichtlicher Exkurs: Revolte gegen das Kunstsystem

Ich beschreibe im Folgenden einige Künstlerpositionen aus der Motivation heraus, sich vom tradierten Kunstbegriff und dem traditionellen Kunstsystem zu emanzipieren. Der Wandel im Verhältnis von Kunstproduktion zu Kunstbetrieb bzw. -rezeption brachte auch

[364] vgl. Jeannée, Pascale/Katharina Lenz: *Kunst und konkrete Intervention*, in: Raunig, Gerald (Hg.): *Kunsteingriffe. Möglichkeiten politischer Kulturarbeit* (1998), S.168.
[365] Rautenberg, Hanno: *Die Krise der Kunst als Krise der Kunstkritik*, in: Bohunovsky-Bärnthaler, I.: *Künstler, Kritiker, Vermittler, Rezipient. Über Abgründe an Grenzen* (2004), S.62.

fortlaufend Veränderungen des Selbstverständnisses von Künstlern mit sich. Bis in die Renaissance hinein schuf der Künstler noch im Auftrag des Adels und für fürstliche Mäzene. Im Bezug auf den historischen Kontext wurde Kunst erstmals gegen Ende des 18. Jahrhunderts, also mit Beginn der Aufklärung, frei verfügbar, da sich das gebildete Bürgertum zu dieser Zeit zu emanzipieren begann und den Wert eines Kunstwerkes, materiell wie ideell, frei aushandeln konnte.[366]

Mit der Einführung der Autonomie des Künstlers ergaben sich auch neue Produktions- und Vertriebsweisen von Kunst. Der Kunsthandel wurde zur entscheidenden Vermittlungsinstanz und gewann bis Ende des 19. Jahrhunderts als sozialer und wirtschaftlicher Machtfaktor innerhalb der Kunstszene zunehmend an Bedeutung. Neben den Kunstmäzenen und Auftraggebern gab es Galeristen, die den Künstlern monatlichen Unterhalt gewährten. Die nächste markante Veränderung in der künstlerischen Produktion kam mit der Erfindung der Reproduktionstechnologie. Als mit dem Industriezeitalter Kunstwerke vervielfältigt werden konnten, veränderte sich das Verhältnis der Masse zur Kunst.[367]

> "Der Künstler der Moderne hatte seit dem 18. Jhdt. sowohl seine kirchlichen und absolutistischen Auftraggeber abgeworfen, sich aber dafür etwas anderes eingehandelt: den freien Markt und den Geschmack der Massen. Dies sind dann die neuen Herausforderungen für das moderne Künstlersubjekt."[368]

Der Kunstmarkt wurde frei zugänglich, worauf auch die Debatte um die Bewertung der Kunst und damit die Streitfrage aufkam, ab wann etwas als Kunst und wer als Künstler bezeichnet werden kann. Der Künstler

[366] vgl. Rautenberg, Hanno: *Die Krise der Kunst als Krise der Kunstkritik*, in: Bohunovsky-Bärnthaler, I.: *Künstler, Kritiker, Vermittler, Rezipient. Über Abgründe an Grenzen* (2004), S.65.
[367] vgl. Rothauer, Doris: *Kreativität und Kapital. Kunst und Wirtschaft im Umbruch* (2005), S.35.
[368] vgl. Liebmann, Konrad Paul: *Angepasste Empörung. Über avantgardistische Kunst und politische Verantwortung in demokratischen Gesellschaften*, in: Bohunovsky-Bärnthaler, Irmgard (Hg.): *Kunst und Demokratie*, S.15.

konnte nun 'frei' schaffen und musste sich nicht mehr nach den Themen der Auftraggeber richten, auch wenn das Publikum, der Markt, fortan wählt. Damit hat die Kunst zwar an Souveränität gewonnen, da deren Produktion keinem anderen Gesetz als der Willkür des Künstlers mehr unterliegt. Diese Freiheit ist auch in der Verfassung geschützt. Jedoch zählt als ihre einzige Bedingung, die Kunst von der Nichtkunst zu trennen, was den Konflikt der zahlreichen kunsttheoretischen (Kunst-) Debatten zu den Kriterien der Kunst auszeichnet.[369] Bis heute führte die stete Weiterentwicklung der diversen Medien-, Informations- und Kommunikationstechnologien zur weiteren Ausdehnung der Produktions- und Vertriebsmöglichkeiten.

Im Laufe des 20. Jahrhunderts hat sich das Kunstverständnis mehrmals gewandelt. Die prägenden künstlerischen Leistungen sind aus radikalen Widerstandshaltungen gegenüber Konformität und Konvention aller Art heraus entstanden. [370] Das erste Aufbegehren gegen die Herrschaftsstrukturen und Zwänge innerhalb des Kunstbetriebs kam mit den frühen Avantgarden, insbesondere mit den subversiven, provokanten und teilweise sehr anarchistischen Aktionen der DADA-Bewegung und löste nicht nur die Debatte um den Kunstbegriff aus, sondern war – als Versuch einer künstlerischen Befreiung aus den Zwängen der alten Traditionen des Kunstbetriebs – ein Anstoß für ein neues Selbstverständnis vieler Künstler. Ihr Wirken kann als erste Revolte gegen konventionelle Kunstprogrammatiken und herrschende Verhältnisse des Kunstgeschehens und gegen das gesamte 'kulturelle System' ihrer Zeit an sich verstanden werden. Sie duldeten kein an akademischen Regeln oder an eine Schönheitsdoktrin angepasstes Kunstschaffen mehr und prangerten daher auch den konventionellen Begriff des ‚Kunst- Werks', und damit seine Bedeutung und seinen

[369] vgl Liebmann, Konrad Paul: *Angepasste Empörung. Über avantgardistische Kunst und politische Verantwortung in demokratischen Gesellschaften*, in: Bohunovsky-Bärnthaler, Irmgard (Hg.): *Kunst und Demokratie*, S.23.

[370] vgl. Reder, Christian: *Geldgeben und Wahrnehmen. Über Möglichkeiten zur Klimabelebung*, in: Haschek, Helmut/Klaus Albrecht Schröder/Sedlaczek Robert/Christian Reder (Hg.): *Kunst und Wirtschaft* (1987), S.11.

Status in der Institution Kunst, an. Ihre radikalen Forderungen übten großen Einfluss auf die darauf folgenden kritischen Kunstbewegungen aus. Viele Künstler haben sich danach gegen den bestehenden Kunstbetrieb und seine Konventionen aufgelehnt. In den heftigen Reaktionen von vielen Seiten auf die Entwicklungen zeigt sich eindeutig, dass sobald die moderne Kunst hinsichtlich ihrer Funktion in der Öffentlichkeit diskutiert wurde, sich immer auch gewisse Erwartungshaltungen offenbarten, die über die Kompetenz der Kunst hinausgingen.[371] Obwohl nun mehr Freiheit in der Kunstproduktion gegeben war, sorgten die unterschiedlichen künstlerischen Methoden und Haltungen für hitzige Debatten. Neue Maßstäbe und Entwicklungen im Kunstgeschehen wurden keineswegs einstimmig begrüßt. Wo auf der einen Seite auf Normen und Regeln der akademischen Kunst beharrt wurde, standen dem gegenüber zahlreiche Gegenbewegungen, deren Vertreter unabhängig von konventionellen ästhetischen Normen und jenseits von institutionell festgelegten Kriterien neue Wege gingen. Diese revolutionären Veränderungen im Bezug auf die neuen Ansprüche und Produktionsbedingungen der Kunst wurden sehr kritisch und antagonistisch diskutiert. Auf der einen Seite hegten immer mehr Künstler Ambitionen in der Gesellschaft tätig zu werden. Sie wollten nicht mehr nur im Kunstkontext arbeiten, sondern gesellschafts-relevante Kunst schaffen. Andererseits widmeten sich vermehrt Künstler ausschließlich kunstimmanenten Problemstellungen und suchten nach neuen technischen Möglichkeiten der Produktion von Kunst.

Während Marcel Duchamps Schaffensperiode wurde die Kritik an der Kunst innerhalb der Institution besonders kontrovers verhandelt. Renommierte Künstler, die sich viel später in ihrer Arbeit kritisch mit dem Kunstbetrieb auseinandersetzten, haben immer wieder auf Duchamp verwiesen, auch wenn sich schon vor ihm Avantgardebewegungen von der Institution der Kunst abgewandt haben.

[371] vgl. Belting, Hans: *Das Ende der Kunstgeschichte. Eine Revision nach zehn Jahren* (2002), S.44.

Er gilt in dieser Hinsicht als entscheidender Auslöser für den markanten Bruch in der Kunstgeschichte, da er das gesamte System der Kunst mit den bestehenden Kriterien und Regeln sowie gesinnungsmäßigen und bildungsdiktierten Anschauungen auf schockierende Weise in Frage gestellt hat, als er 1917 in New York einen Gebrauchsgegenstand – ein auf den Kopf gestelltes und mit ‚R.Mutt' signiertes Urinalbecken (‚fountain') – als Kunstobjekt deklariert hat. Seither sind die Frage ‚Was ist Kunst?' und die Diskussionen um die Institution der Kunst nicht mehr verstummt. Entscheidend war für den kunsthistorischen Diskurs im Bezug auf die Revolte gegen das System hinter der Kunst, dass Duchamp erstmals kritisiert hat, dass die Macht der Institution ein Bild, ein Objekt oder eine Skulptur zu einem Kunst-Werk erklärt. Er reflektierte, wo schließlich die Grenze zum Alltagsgegenstand bzw. zur ‚Nicht-Kunst' zu ziehen ist. Mit der Infragestellung des traditionellen Werkverständnisses hat sich auch die Rollenbestimmung des Künstlers verändert.

Hat Duchamp mit seinen Ready-mades damals sehr gewagt die Ware zur Kunst erklärt, ging der legendäre Künstler Andy Warhol noch weiter, indem er seine Kunstwerke offiziell als Ware proklamiert hat.[372] Damit hat er die Kommerzialisierung von Kunst bewusst an die Spitze getrieben. Durch die Massenreproduktion seiner Arbeiten mit Hilfe der innovativen Siebdrucktechnik konnte er sie weltweit vermarkten. Aber nicht nur die direkte kommerzielle Verwertung seines Kunstschaffens war für die Kunstgeschichte bedeutend, sondern auch sein Arbeitsstil an sich war Impuls für ein neues Selbstverständnis der Künstler. Warhol verkörperte die pure Selbstinszenierung in einer Doppelrolle als Unternehmer und Künstler. Neben der ästhetischen Bild(re)produktion arbeitete er für Werbe- und Medienaufträge, kuratierte Ausstellungen, kreierte Filme, war Musikmanager, begründete eine Zeitschrift und war Produktionsleiter seiner eigenen Fernsehshow 'Andy Warhol's TV'.[373] Seine Kritiker warfen ihm vor, er hätte die Kunst zum Geschäft gemacht,

[372] vgl. Rothauer, Doris: *Kreativität und Kapital. Kunst und Wirtschaft im Umbruch* (2005), S.36.
[373] vgl. ebda. S.140.

andere wiederum erkannten darin die künstlerisch- programmatische Praxis, das Geschäft zur Kunst zu machen. Die Entwicklung der Pop Art war auch ein Zeichen für die in der Nachkriegszeit rapid zunehmenden Ökonomisierung der Lebenswelt. Auf die Phänomene der Kulturindustrie folgten zahlreiche künstlerische und theoretische Reaktionen, die für Kontroversen innerhalb der Kunstszene sorgten. Mit Warhols Strategie der Reproduktion seiner Kunstwerke war der Streit um die Ästhetisierung und Kommerzialisierung von Kunst erstmals an einem Höhepunkt angelangt.

Einige Zeit später lieferten Künstler wie Wolf Vostell und Joseph Beuys kritische Statements zu den Verhältnissen der gegenwärtigen Kunstproduktion. Ihr neues Kunstverständnis war bestimmt durch die selbstreflexive Auseinandersetzung mit der eigenen Person und der Bedeutung des schöpferischen Akts sowie der Hinterfragung der kulturellen Institutionen. Die künstlerischen Arbeiten waren durch Kritik und Ablehnung gegenüber den konventionellen Kunstidealen geprägt. So versuchte beispielsweise Beuys sein Schaffen vor dem ‚raschen Konsum durch die vereinnahmende Öffentlichkeit' zu bewahren, indem die in seinen rätselhaften und komplexen Werken enthaltene Symbolik nicht sofort entschlüsselt werden konnte.[374] Vostell engagierte sich besonders für die Erweiterung des Kunstbegriffs und war offen für jede Form des künstlerischen Ausdrucks, von der Zeichnung bis zum Happening. Er ließ sich als Künstler keine Grenzen setzen und bearbeitete visuelle und gesellschaftspolitische Themen immer spontan und aus der Motivation heraus, sich der dekorativen Erscheinungsform zu widersetzen, herkömmliche Sicht- und Wahrnehmungsweisen aufzudecken[375] und um letztendlich ‚aus dem Leben Kunst und aus der Kunst Leben zu machen.'[376] Er verlangte zudem die Partizipation des

[374] vgl. Uesseler, Winfried: *Kunst und Gesellschaft. Entstehung und Grenzen der modernen Kunst* (1981), S.2.

[375] vgl. Beuckers, Klaus Gereon: Kieler Kunsthistorische Schriften N.F., Bd. 15, *Dé-coll/age und Happening*, Studien zum Werk von Wolf Vostell (1932–1998), Tagung des Kunsthistorischen Instituts der Christian Albrechts-Universität zu Kiel am 3. Dezember 2011, S.13-14.

[376] Vostell, Mercedes: in: Kieler Kunsthistorische Schriften N.F., Bd. 15, *Dé-coll/age und Happening*, Studien zum Werk von Wolf Vostell (1932–1998), Tagung des Kunsthistorischen Instituts der Christian Albrechts-Universität zu Kiel am 3. Dezember 2011, S.8.

Betrachters.

> "Er wollte dem Betrachter Dinge aus einem anderen Blickwinkel als dem alltäglichen zeigen, ihn dazu aufrufen, sich durch die Kunst in einen neuen Kontext zu versetzen, um neue Verhaltensweisen zu finden, um aktiv und neu nachzudenken und die alltäglichen Dinge als Kunstwerk aufzufassen und das Leben insgesamt als Kunstwerk anzusehen."[377]

Beide forderten die Sensibilisierung des Publikums und eine neue Wirklichkeitserfahrung durch die Kunst. Sie waren bemüht, die Kunst aus dem Kontext der Hochkultur zu befreien und sie ins alltägliche Leben zu holen, sie aber auch vor ökonomischen Zwängen zu schützen.

Der Künstler Vautier entwickelte eine Strategie der absoluten Verweigerung, die aus der Fluxus Bewegung und den Happenings heraus entstand, bei welchen mit verschiedenen Verweigerungstechniken experimentiert wurde. Mit seinen Aktionen wollte er tatsächlich ‚Nicht-Kunst' erreichen. Sein teilweise sehr radikales Vorgehen bei Veranstaltungen schreckte viele Besucher ab. Im Unterschied zur Anti-Kunst von Duchamp, der Alltagsgegenstände noch immer als Kunstwerke im traditionellen Sinn präsentiert bzw. ausgestellt hat, wenn auch damals unübliche Objekte, die zuerst nicht als Kunst akzeptiert wurden, sollte Vautiers 'Nicht-Kunst' schlicht und einfach auch 'nichts' sein. Dazu verweigerte er alle Möglichkeiten seine Arbeit mit Begriffen der Kunst zu beschreiben.

> "If art is in everything and art is nothing, then art is in emptiness and art is in everything."[378]

[377] Vostell, Mercedes: in: ebda. S.7-8.
[378] Vautier, Ben: in: Dietachmair, Philipp: *Kunst und Öffentlichkeit in den 60er Jahren* (1998), S.146.

Piero Manzoni und Yves Klein lehnten sich ebenfalls gegen das Kunstverständnis ihrer Zeit auf, indem sie mit ihren Arbeiten und Aktionen den Kunstbetrieb kritisch und philosophisch kommentiert haben. Ihre Kritik galt vor allem auch den Verwertungsmechanismen des Kunstmarkts sowie dem oberflächlichen Kunstkonsumverhalten des Publikums. Manzoni erklärte sowohl das Konzept als auch den Körper zur Kunst und lehnte sich mit seiner rebellischen Einstellung gegen jegliche Tradition des Kunstsystems auf. Zweiterer verkörperte ebenfalls ein neues Selbstverständnis der Kunstschaffenden. Mit seiner selbstbewussten avantgardistischen Haltung folgte er unbeirrt seinen schöpferischen Intentionen und erklärte als einer der ersten seine Aktionen und Konzepte zur Kunst.

Andere Künstler entzogen sich bewusst den kommerziellen Strukturen des Kunstbetriebs. Die Projekte der berühmten Verpackungskünstler Christo, beispielsweise, ließen sich nicht verwerten und eröffneten eine neue Dimension der künstlerischen Arbeit. Anstelle des konkreten Ergebnisses tritt der künstlerische Prozess als soziale Handlung.

Haacke provozierte mit seiner Kontext- Kunst auch weit über das Kunstsystem hinaus neue Sichtweisen, indem er die politischen und wirtschaftlichen Machtstrukturen der Gesellschaft aufzudecken versuchte. Seine Protesthandlungen wurden sehr bekannt, da sie die gesellschaftspolitische Situation wirkungsvoll kritisierten.[379]

Die Begründer der *Wiener Secession* forderten ebenfalls mehr Rechte und künstlerischen ‚Freiraum' für die Kunstproduktion. Sie haben in Österreich hinsichtlich der strittigen Debatte zur Autonomie (in) der Kunst Wesentliches geleistet. Mit dem berühmtes Manifest 'Der Zeit ihre Kunst. Die Kunst ihre Freiheit' haben ihre Vertreter die Unabhängigkeit ihres Kunstschaffens vom konservativen Kunstdiktat der Akademien und Institutionen eingefordert.[380]

---

[379] vgl. Rothauer, Doris: *Kreativität und Kapital. Kunst und Wirtschaft im Umbruch* (2005), S.140-141.

[380] vgl. Mauhart, Beppo: *Das Jahrzehnt der Kulturpolitik. Der Kunst ihre Freiheit,* in: Mauhart, Beppo: *Ein Stück des Weges gemeinsam. Die Ära Kreisky/Androsch. Das„Goldene Jahrzehnt"* (Wien 2006): Echomedia, S.310ff.

Provokation und Aufbegehren gegenüber dem etablierten Kunstbegriff wurden in der österreichischen Kunstszene zum Programm. Im frühen Wiener Aktionismus gab es eine starke Konzentration auf den eigenen leidenden Körper, welcher dem Publikum im Aktionsverlauf präsentiert wurde, um es in erster Linie zu schockieren. Günther Brus, Hermann Nitsch, Valie Export, Otto Mühl, Rudolf Schwarzkogler und viele andere Künstler widersetzten sich nicht nur jeglichen gesellschaftlichen Konventionen, sondern übten vor allem Kritik an der Entwicklung der Kunst in einer kleinbürgerlichen Welt und einem starren und dogmatischen Kunstsystem. Sie forderten die Befreiung von Autorität, Kontrolle, Unterdrückung oder Zensur in der Gesellschaft und wehrten sich gegen alle moralischen, politischen oder ökonomischen Verpflichtungen. Skandalös war immer das Überschreiten der Grenze zwischen Kunst und Nichtkunst. Seit den Avantgarden wurde oftmals und auf vielfache Weise versucht, diese Grenze aufzuheben.[381]

7.3.4. Zurück zur gegenwärtigen Situation

Rautenberg behauptet aber auch, dass es heute zu keinen Grenzverletzungen mehr kommen könne, da es gar keine mehr gäbe und die Ästhetik bereits allgegenwärtig sei, indem überall Menschen ihre Existenz, ihr Umfeld und den eigenen Körper individualistisch gestalten und formen. So sieht er den Beuysischen Traum, wo jeder Mensch zum Künstler werde, bereits erfüllt. Außerdem sei die Grenzüberschreitung längst erste Devise der Fortschritts- und Verwertungsinteressen, die alles auf den Markt bringen will. Markt und Kunst hätten somit beide die Grenzüberschreitung als Motor.[382] Aber gerade in diesem aktuellen Szenario finden sich auch viele Künstler, die gegen diese Vereinnahmungsversuche Widerstand leisten.

---

[381] vgl. Liebmann, Konrad Paul: *Angepasste Empörung. Über avantgardistische Kunst und politische Verantwortung in demokratischen Gesellschaften*, in: Bohunovsky-Bärnthaler, Irmgard (Hg.): *Kunst und Demokratie*, S.23.

[382] vgl. ebda. S.62.

> "Dass Künstler, die sich zum Klimawandel äußern, soziale Situationen herstellen und manchmal wie die Avantgarde der 1920er-Jahre die Trennung von Kunst und Leben aufheben, das mag an den Verfeinerungen des Kapitalismus liegen. Vor allem aber muss das Format Ausstellung Kunstproduktion und Diskurs verschränken und Kunst nicht nur als beschaulichen Teil von Gesellschaft verstehen, sondern konstruktiv in gesellschaftliche Prozesse einbringen. Dazu müssen gelegentlich auch die institutionellen Räume verlassen werden."[383]

Kunst- und Kulturschaffende, die sich als Teil einer pluralistischen Kultur begreifen, thematisieren die soziale Funktion der Kunst oder zeigen politische Initiative, da sie sich an der Gestaltung der Gesellschaft beteiligen wollen. [384] Sie versuchen sich mit unterschiedlichen Strategien gegen die Professionalisierungs- und Kommerzialisierungstendenzen im Kulturbereich durchzusetzen. Im Bezug auf die gegenwärtige Situation lässt sich auch kritisieren, dass Kunstwerke am Markt vielfach nach ihrer Verwertbarkeit beurteilt und Künstler nach ihrer Arbeitsproduktivität gemessen werden. Auch ist es schwierig für solche Kunstformen, welche zu avantgardistisch sind, innerhalb des etablierten Kunstszene anerkannt zu werden, da sie oftmals nicht dem herkömmlichen Publikumsgeschmack oder dem konventionellen Bewertungssystem entsprechen. Manche Künstler scheitern jedoch gar nicht an den ästhetischen und ökonomischen Maßstäben des Kunstbetriebs, sondern werden oft auch innerhalb der Gesellschaft und der Kunstszene selbst abgelehnt. Die Gefahr besteht dann, dass sich der Künstler unverstanden fühlt. Letztendlich ist also als Grundvoraussetzung auch eine selbstbewusste Haltung gegenüber dem

[383] Tollmann, Vera: *Die soziale Funktion der Kunst – heute*, in: Goethe-Institut Online (August 2010) Kommentar zur Ausstellung „Katastrophenalarm" (Neue Gesellschaft für Bildende Kunst, Berlin) http://www.goethe.de/ges/umw/prj/kuk/the/kun/de6341334.htm“ (14.3.2013)

[384] vgl. Raunig, Gerald: Kunsteingriffe. *Von nachhaltigen Nadelstichen und den Schulen der Inhaltsentleerung*, in: Raunig, Gerald (Hg.): *Kunsteingriffe. Möglichkeiten politischer Kulturarbeit* (1998), S.11-12.

Publikum und den Händlern für die dauerhafte Anerkennung des Künstlers innerhalb der Szene ausschlaggebend. Er muss die Fähigkeit besitzen, sich und seine Werke ins Gespräch zu bringen. Insbesondere dann, wenn diese Aufgabe nicht von einem Galeristen übernommen wird. Andererseits werden manche auch gerne von Kuratoren und Galeristen als Aufsteiger angepriesen und stehen dadurch andauernd unter Produktionszwang und werden im schlimmsten Fall nach anfänglicher Euphorie unter den Vermittlern und Händlern plötzlich fallen gelassen, sobald z.B. auf Grund von Übersättigung des Marktes keine Nachfrage mehr besteht.
Die meisten Künstler befinden sich im ständigen Konkurrenzstreit um die Aufmerksamkeit am Markt und der Institutionen. Wenn sie nicht die nötigen Kontakte bzw. Beziehungen und eine gute Performance aufweisen können, ist oft nicht nur ihre finanzielle Existenz bedroht, sondern auch die 'Sinnhaftigkeit' ihres Schaffens, wenn wieder davon ausgegangen wird, dass Kunst erst durch die Veröffentlichung ihre Wirkung erzielt. Kommt es aber zu einem Anpassungsversuch an die Forderungen des Marktes, werden sie zu Lieferanten und riskieren die Souveränität ihrer persönlichen Kunstauffassung sowie den individuellen künstlerischen Ausdruck.
Diese Situation macht ein Dilemma offenbar: Künstler sind oft dem Geschmack des Publikums sowie den Launen des Kunstmarktes ausgeliefert oder sehen sich von einer Förderung oder einem Auftrag abhängig, an deren Erwartungen sie sich anpassen müssen, wenn sie mit ihrer künstlerischen Tätigkeit den Lebensunterhalt verdienen wollen. Um sich jedoch schöpferisch aus der eigenen Überzeugung entfalten zu können, sollten sie sich eine gewisse Selbstständigkeit bewahren können.

Die Produktionsverhältnisse des Kunstbetriebs und das kulturpolitische Machtsystem wurde bereits mit DADA und später mit den Kunstdiskursen der *Institutionskritik* und bis heute von Künstlern im Kontext ihrer eigenen künstlerischen Arbeit weltweit immer wieder

thematisiert. Die Ausstellung *Beziehungsarbeit. Kunst und Institution* in der *Kunsthalle Wien* (2011) zeigte die künstlerische Auseinandersetzung von heimischen Kunstschaffenden mit diesem problematischen Abhängigkeitsverhältnis, das ihre Arbeit oftmals stark beeinflusst.

> "Es scheint selbstverständlicher Bestandteil des Verhältnisses zwischen Künstler/innen und Institutionen zu sein, dass aus einer Nahebeziehung starke wechselseitige Erwartungshaltungen und Forderungen erwachsen, die den Wunsch mit einschließen, die Trennlinien zu verwischen und Bestandteile des Institutionellen in die eigene künstlerische Arbeit zu integrieren oder dieser Nahebeziehung an den jeweiligen Orten Ausdruck zu verleihen."[385]

Fest steht, je weniger Abhängigkeit von den Geldgebern (welche möglicherweise zufrieden zu stellen sind) gegeben ist und je weniger die KünstlerInnnen unter ideologischem Einfluss von Institutionen stehen, umso mehr können sie ihre künstlerische Besonderheit – die individuelle Ausdrucksweise und Vorstellungskraft (weiter)entwickeln – und die eigenen Aussagen in die Öffentlichkeit tragen. Dann können sie ihre eigenen Grenzen tatsächlich ausloten.

> "Museum, Galerien und Akademien sind wichtig, weil sie der Kunst einen eigenen Standpunkt verschaffen. Sie sollten aber nicht ihr exklusives Umfeld ausmachen."[386]

[385] Fritz, Martin zur Ausstellung *Beziehungsarbeit Kunst und Institution* im Künstlerhaus, 2011 http://www.k-haus.at/de/ausstellung/56/beziehungsarbeit.html (02.04.2012)

[386] Kathrin Böhm: in: Röbke, Thomas: *Kunst und Arbeit. Künstler zwischen Autonomie und sozialer Unsicherheit* (2000), S.209.

8. Herausforderungen der zeitgenössischen Kunstproduktion am Beispiel Elke Krystufek

Es folgt nun als konkretes Forschungsbeispiel eine Beschreibung des professionellen Werdegangs der Künstlerin Elke Krystufek innerhalb des österreichischen Kunst- und Kulturbetriebs. Als international angesehene Gegenwartskünstlerin steht sie im Spannungsfeld zwischen dem aktuellen Kunstsystem und der beruflichen wie persönlichen Selbstverwirklichung. Elke Silvia Krystufek, 1970 in Wien geboren und heute in Berlin und Wien lebend, zählt in Österreich zu den renommiertesten KünstlerInnen. Sie hat sich aber schon längst auch im weltweiten Kunstkontext erfolgreich positioniert. Ihre Arbeiten, die mittels diverser Methoden, an verschiedenen Orten weltweit, in unterschiedlichen Kontexten entstehen und in denen sie sich bevorzugt mit Genderpolitik, menschlicher Körperlichkeit und Sexualität sowie im Speziellen mit gesellschaftlichen Phänomen wie Machtstrukturen, Gewalt und soziale Diskriminierung auseinandersetzt, polarisieren die Öffentlichkeit. Das sich beständig erweiternde Werk der Künstlerin ergibt eine individuelle Form des künstlerisch-gesellschaftskritischen Ausdrucks.

Ihre Ausgangssituation als junge weibliche Akteurin im österreichischen Kunstbetrieb startet in ihren Studienjahren (1988- 1992) an der Akademie der Bildenden Künste in Wien unter der Betreuung von Professor Arnulf Rainer. Die ersten großen Einzelausstellungen hat sie in der Galerie Metropol ("*Under Thirty*", 1993) und in der Wiener Secession („*Elke Krystufek. I am your mirror*", 1997). Es folgen zahlreiche institutionelle Einzel- und Gruppenausstellungen. 1998 präsentiert sich die Künstlerin auf der Biennale von São Paulo in Brasilien, 2003 wird ihr erstmals in der Sammlung Essl (Klosterneuburg bei Wien) unter dem Titel „*Nackt & Mobil*" eine eigene Werkschau gewidmet. Im selben Jahr verleiht ihr die Stadt Wien den Preis für Bildende Kunst.

2001–2002 übernimmt sie eine Gastprofessur an der Kunstuniversität Linz, 2005–2006 auch an der Akademie der Bildenden Künste in Karlsruhe sowie eine Professur für konzeptionelle Malerei an der Akademie der Bildenden Künste in Wien. 2005 werden ihre Werke bei der großen Londoner Kunstmesse „Frize Art Fair" und bei der 36. „Art Basel“ ausgestellt. Zusammen mit den Künstlerinnen Dorit Margreiter und Franziska und Lois Weinberger gestaltet sie 2009 den österreichischen Pavillon auf der 53. Biennale in Venedig.

Im Folgenden werde ich die Strategien der Selbstpositionierung der Künstlerin sowie ihre Möglichkeiten der Kunstvermittlung vor dem Hintergrund der sich wandelnden Kunst- und Kulturszene in Wien abfragen.

8.1. Zur frühen künstlerischen Praxis

Zunächst untersuche ich die Anfänge der künstlerischen Produktion von Krystufek auf individuelle Praktiken sowie erste Präsentationsmöglichkeiten. Ihre frühe Kunstproduktion zeigt bereits ein sehr vielseitiges Portfolio aus Malerei, Zeichnung, Performance, Video, Fotografie, Skulptur und Collage sowie die offensichtliche Vorliebe für Selbstdarstellung und Körperinszenierung. In unzähligen Versionen und Formaten bildet sie sich im Selbstportrait ab (siehe ABB.1, ABB.3). Die Künstlerin zielt in den frühen Arbeiten bevorzugt auf die Geschlechtergleichberechtigung und die geistige Freiheit des Individuums. Kritisiert werden viele konventionelle handlungsanleitende Denk- und Sichtweisen sowie kulturgeschichtlich eingeübte Rollen- und Wahrnehmungsschemata.

Zum Auftakt ihrer beruflichen Laufbahn schockiert Elke Krystufek die Zuschauer bei einem öffentlichen Auftritt am Institut für Gegenwartskunst (1990), indem sie ihren nackten Körper bemalt und ihm anschließend selbst Schnitte zufügt. Sie scheint gesellschaftliche Normen überschreiten und dadurch ein (neues) freies Verhältnis zu Körper und Sexualität erschließen zu wollen und signalisiert damit bereits ihre aufständische Künstlerrolle. 1994 provoziert sie das Publikum bei der Eröffnung der „*Jetztzeit*"- Ausstellung in der Kunsthalle Wien, in dem sie im Rahmen ihrer Performance in einer Badewanne mit einem Wasserschlauch masturbiert. Diese und ähnliche öffentliche Aktionen problematisierten die aktuellen Geschlechter-(un)verhältnisse sowie den allgemeinen Diskurs über Sexualität. Im vorher genannten Beispiel zeigte sie die Frau als Objekt konfrontiert mit dem männlichen Voyeurblick auf, ein Thema, welches sie noch über längere Zeit beschäftigen soll. Mit dieser Aktion strebte sie die 'Bewusstwerdung' des Publikums bezüglich des voyeuristischen Blickverhaltens an. Sie wollte die Ausstellungsbesucher aus der tradierten Betrachterrolle locken, indem sie diese dazu zwang, ihre Person auf der einen Seite bewusst als Kunstobjekt wahrzunehmen und andererseits zu begreifen, dass es sich hier "bloß" um ein weibliches Geschlecht handelt, wie es eben auch das männliche gibt.

Da in der Kunstgeschichte die Perspektive der männlichen Autorenschaft auf den Körper der Frau lange Zeit dominierte, hinterfragt sie offenbar die historisch konstruierten Weiblichkeitsklischees. Fraglich ist, ob das obszöne Vorführen ihres Körpers einer gesteigerten Anerkennung der weiblichen Künstlerschaft zuträglich war, oder ob sie damit riskierte, ihre Diskriminierung und Ausgrenzung durch ihren agressiven Auftritt noch zu verfestigen.[387] Mit solchen Skandalen wie das ungehemmte zur Schau-stellen ihres nackten Körpers ließ sich zumindest die notwendige Aufmerksamkeit innerhalb der Kunstszene erregen. Im Kunstkontext diskutiert zu werden ist schließlich für junge aufstrebende

[387] vgl. Feldhaus, Reinhild: *Ohne Scham, mißbraucht und kinderlos. Das Obszöne einer weiblichen Künstlerschaft, in:* Zeitschrift für Geschlechterforschung und visuelle Kultur, Nr. 38, Dezember 2004, *Mothering* (Frauen. Kunst. Wissenschaft), S.62.

KünstlerInnen entscheidend, um überhaupt erst von der breiten Öffentlichkeit wahrgenommen zu werden.

Krystufeks frühe Kunstproduktion fasst verschiedene Präsentations-formen zusammen, ähnlich der 'Body-Art', in denen KünstlerInnen auch den Einsatz des eigenen Körpers Beobachtern in einer selbst konzipierten Soloperformance (performativen Handlung, Fotografie, Foto-Sequenzen, Filme) vermitteln. Das Bearbeiten des eigenen Körpers sowie der Rückbezug auf die eigene Künstler-Person sind dabei Voraussetzung, um sich als SelbstdarstellerIn in fotografischen und filmischen Medien den Augen anderer vermitteln zu können.[388] Bei den Performances wird der private Selbsterfahrungsraum über die Künstlerin für die Öffentlichkeit erweitert. In ihrem Selbstbezug auf das eigene Tun im Aktionsraum bzw. durch den Einsatz des eigenen Körpers als Träger und Mittel für die Aktion, als eine Projektionsfläche für gestische Zeichen, wird ihr Konzept erst realisierbar. In ihren Anfängen steht Krystufek damit selbst permanent im Zentrum ihrer Arbeiten und ihr Körper dient ihr als Medium für ihre Botschaften, ganz im Sinne von Judith Butler, die diese Methode bereits vor ihr aufgegriffen hat.

> "Der Körper ist keine selbstidentische oder bloß faktische Materialität; er ist eine Materialität, die zumindest Bedeutung trägt und die diese Bedeutung auf grundlegend dramatische Weise trägt. Mit 'dramatisch' meine ich nur, daß der Körper nicht bloß Materie ist, sondern ein fortgesetztes und unaufhörliches *Materialisieren* von Möglichkeiten. Man ist nicht einfach ein Körper, sondern man macht seinen Körper in einem ganz zentralen Sinn, ja man macht ihn anders als seine Zeitgenossen und auch anders als seine verkörperlichten Vorgänger und Nachfolger."[389]

---

[388] vgl. Dreher, Thomas**:** *Performance Art nach 1945. Aktionstheater und Intermedia,*München 2001: Fink, S.468.

[389] Butler, Judith (1988): *Performative Akte und Geschlechterkonstitution. Phänomenologie und feministische Theorie*, Hg. v. Uwe Wirth, Frankfurt am Main 2002: Suhrkamp, S.304.

Um mit ihrer Kunst Beachtung zu finden setzte Elke Krystufek als Strategie der Selbstdarstellung häufig ihren nackten Körper bewusst als Instrument ein, indem sie das Publikum mit einem sehr eigenwilligen Umgang mit diesem faszinierte. Einerseits erforschte die junge Künstlerin ihr eigenes Körperempfinden und versuchte dabei soziale (Rollen-) Zwänge aufzuzeigen, andererseits inszenierte sie ihre (Künstler-) Persönlichkeit in der Öffentlichkeit so besonders wirkungsvoll.

Vor allem in der Fotografie benutzte sie ihren Körper für eine sehr komplexe Selbstinszenierung im Stil von Cindy Sherman, eine amerikanische, feministische Fotografin des 20. Jahrhunderts und ein Vorbild der Künstlerin. Diese wurde mit ihrer subtilen Schnappschussfotografie berühmt, indem sie es wagte, mittels vielfältiger Rollenverkörperung, die in Film, Werbung und in Frauenmagazinen reproduzierten Klischeevorstellungen von Weiblichkeit offen zu legen. Auch Krystufek demonstrierte in ihren grotesken, oft sehr harten Aufnahmen eindeutig einen männlichen, voyeuristischen Blick auf den weiblichen Körper und problematisiert damit gesellschaftliche Normen hinsichtlich Sexualität und Geschlechter-zuschreibungen sowie ihre Unterdrückungsstrategien. Die zumeist sehr bizarren Fotoarbeiten wirken eher amateurhaft, da sich der künstlerische Aspekt nicht auf die Ästhetik ausrichtet, sondern auf die Darstellung, in charakteristischer Momenthaftigkeit. Jede Aufnahme von ihrem inszenierten Körper ist mit Bedeutung aufgeladen und vermittelt dem Betrachter ein emanzipiertes Körpergefühl. Da sie in ihrer "ent-ästhetisierten" Bildlichkeit und mit den pornographischen, obszönen Motiven soweit übertreibt, dass Begierde beim Betrachter wohl schwer geweckt wird, bleibt eher Irritation und Verunsicherung beim Betrachter zurück (ABB.6).

> "Ich glaube, dass die Art und Weise, wie ich meinen Körper darstelle, auch die Erfahrung zeigt, die mein Körper in der Gesellschaft gemacht hat, wie die Gesellschaft mit meinem Körper und dem weiblichen Körper im Allgemeinen umgeht."[390]

In ihrer Malerei, aber vor allem in ihren inszenierten Fotografien und Self-performances objektivierte sie ihre persönlichen Erfahrungen. Viele ihrer Arbeiten drehen sich um die konservative Geschlechterordnung, die sie überwinden will. Sie steuerte mit ihren Selbstdarstellungen im Speziellen gegen das Objekt Frau an. Mit der penetranten Thematisierung des voyeuristischen Blicks in ihren Werken wollte sie die herkömmliche Definition von Geschlecht und daran geknüpfte Klischeevorstellungen zerschlagen. Da ihrer Meinung nach der Mensch nicht auf ein Geschlecht zu reduzieren ist, wo er sich schließlich als Individuum entfalten möchte, widersetzt sie sich einer kategorialen Trennung von 'männlich' und 'weiblich'. Sie fühlt sich offenbar sowohl persönlich als auch als Künstlerin durch festgefahrene Wertesysteme und starre Ideologien eingeschränkt (ABB.5).

In ihrem frühen Befreiungskampf machte sie sich selbst – ihr eigenes Ego, ihren Intellekt, ihre Gefühle – schonungslos zum Medium ihrer Welt- bzw. Realitätsbeobachtung und rührte dabei an ethischen und konventionsbedingten Konfliktpunkten des individuellen und des kollektiven Bewusstseins. Zur Provokation verwendete sie scheinbar bewusst kalkulierte Gesten und spielte mit den Möglichkeiten der feminin-pornografischen Selbstinszenierung. Die emotionale Mischung aus Exhibitionismus, Aggression, Obsession sowie körperlicher Freizügigkeit bis hin zu Masochismus in ihrer frühen Kunst erzielte in der Öffentlichkeit häufig eine schockierende Wirkung.

---

[390] Krystufek, Elke: im Gespräch mit Iris Hafner für das Magazin 'Datum. Seiten der Zeit' am 01.01.2006, erschienen im Heft 01/06 unter dem Titel *Freikörperkunst* http://www.datum.at/artikel/freikoerperkunst/ (28.09.2013)

Vor allem in ihren Performances versuchte Krystufek Brechungen in den ‚Beobachteroperationen' zu erzeugen, um geschlechtsspezifische Blickorientierungen und Rollenzuweisungen zu stören und eine neue Wahrnehmung zu provozieren. Die Künstlerin spielte dabei stark mit der Erwartungshaltung ihres Publikums und versuchte diese mit ihrer subversiven Haltung noch zu überschreiten. Sie präsentierte sich dem Kunstpublikum als Blickofferte in meist unbekleideter, nahezu ungehemmter Naturpracht, während sie die von ihr verinnerlichten gesellschaftlichen Zwänge und Tabus am eigenen Körper aufzeigte. Ihre Performance- Arbeiten ereigneten sich wie am eigenen Leib vorgeführte und für Zuschauer beobachtbare Körperanalysen. Ihre Gestalt stand daher immer im Mittelpunkt ihrer Experimente, welche ihre Selbstbeobachtung für die Fremdbeobachtung frei gaben. Der Betrachter- Blick war Teil eines 'Forschungsparcours', in dem ein Wechselspiel zwischen Beobachtenden und der Künstlerin als Darstellerin passierte. Ihre persönlichen Selbstbeobachtungen werden so zu Weltbeobachtungen. Indem Krystufek ihren und den fremdem Blick auf den eigenen Körper lenkt, provoziert sie die kritische Auseinandersetzung mit Körperwahrnehmung und Identität im Allgemeinen.

"Für mich gibt es diese Lust am Schauen nicht."[391]

... behauptet die Künstlerin in einem Interview für das Online- Magazine *Artnet*. Sie sei vielmehr an der Idee bzw. an der Konzeption der Blicke dahinter interessiert. Für sie birgt das ‚konventionell einstudierte' Blickverhalten eine Form der Aggression und sie sucht nach Möglichkeiten damit in der Gesellschaft und auch in der Kunstproduktion anders umzugehen. Krystufek fordert daher eine ‚Reform des Sehens'.[392] Ihre frühen Performances können als Konzepte für Erfahrung von Beobachtung sowohl der Künstlerin als auch der

[391] Krystufek, Elke in einem Interviewgespräch mit Dominikus Müller, 27.2.2010 im 'Artnet Magazin' www.artnet.de/magazine/elke-krystufek-im-artnetgesprach/ (13.11.2012)
[392] vgl. ebda.

Zuschauer im realen Denk- und Aktions- Raum gesehen werden. Krystufek praktizierte ihre persönliche 'Blick- Forschung' als individuelle Erkenntnismethode. Überdies ermöglicht ihr die Self-Performance eine Konstruktion des eigenen Selbst-Bildes.

> "In der Eröffnungsperformance bestreicht Elke Krystufek ihren nackten Körper mit Öl und blauem Glitter. Währenddessen singt sie den Song „Nobody has to know" der kalifornischen Band Spain. Dann leert sie sich eine Teekanne Salzwasser in das linke Nasenloch. Aus dem rechten Nasenloch läuft die Flüssigkeit wieder heraus. Als Höhepunkt setzt sie sich hinter einem weißen Tuch ein Darmklistier und präsentiert den durch den Einlauf gewonnenen Darminhalt in einer pokalähnlichen Glasschale dem Publikum."[393]

Sie erweiterte ihr Performanceprogramm auf subversive Weise bis in die Tabuzonen des menschlichen Verhaltens. Bei den exhibitionistischen Handlungen, wie in dieser Performance, welche sie für die Biennale von São Paulo in Brasilien konzipiert hat, ging es ihr offensichtlich um die Thematisierung von Spannungsverhältnissen zwischen Betrachter und Objekt bzw. Darstellerin. Bei solchen Aktionen traf der Blick der sich selbst Darstellenden als darstellender Blick (Simulation) den beobachtenden Blick des Betrachters (reale Beobachtung). Darin lag auch die Ambivalenz in ihren Arbeiten. Die Künstlerin forderte den Zuschauer in seiner Eigentätigkeit heraus, indem er das 'Geschehen' nicht nur rein voyeuristisch konsumieren kann, sondern durch die Konfrontation mit einem Tabubruch zu neuer Erkenntnis kommen soll.
Durch das Aufzeigen der einstudierten, vielfach nicht hinterfragten Verhaltensweisen kritisierte sie einerseits eine passive und distanzierte, nach wie vor auf ästhetische Erfahrung ausgerichtete, Kunst-Betrachtungs- und Rezeptionsweise. Jedoch herrschte in den meist erotischen, masochistischen Selbstbildern und Performances eine

[393] Hafner, Iris: *Freikörperkunst,* im Magazin 'Datum. Seiten der Zeit', http://www.datum.at/artikel/freikoerperkunst/ (28.09.2013)

eigentümliche Spannung zwischen ungehemmter Direktheit, durch Verführung, Selbstbewusstsein, Schockieren, Nacktheit, aber auch Ablehnung, da ein Unbehagen durch die deutlich inszenierte Theatralik spürbar wurde, die eine gewisse Distanz zum Betrachter verlangte. Auch zwang die räumliche Verortung der Performance-beispiele die Anwesenden unweigerlich in die Zuschauerrolle, da das Verhalten durch das typische museale Setting (Absperrungen, Sockel und Vitrinen, Videoüberwachung, Sicherheitspersonal usw.) bereits determiniert war. Die künstlerische Intention verfolgte zwar das Ziel, die Zuschauer aus der passiven Haltung (voyeuristischer Blick) zu locken und aktiv zu betrachten. Da sich diese jedoch bei ihrer Performance, die auf das schonungslose Enthüllen der Intimssphäre ausgerichtet war, nicht einzugreifen getraute, sich also handlungsunfähig fühlte, hatte die Strategie eher einen gegenteiligen Effekt. Hätte sie ihre Aktionen der Blick-Kritik an alternativen Schauplätzen erfolgreicher veranstalten können, anstatt an einem Ort des Ausstellens? Als Ansatz einer Institutionskritik, welche neue Strukturen einer Kunstpräsentation und -vermittlung einfordert, kann ihre Aktion jedoch als wirksam angesehen werden. Ihr subversives Verhalten wurde in manchen Kunstkreisen als eine destruktive Praxis durch Bloßstellen von die Kunstwelt beherrschendem Narzissmus, Voyeurismus und Exhibitionismus gefeiert.[394]

Wo lässt sich nun aber bei solchen Performances die Grenze zwischen Selbst und Nicht-Selbst ziehen? Durch die Anwesenheit und Reaktion der Zuschauer wurde der Wahrnehmungsprozess der Künstlerin durchaus fremdgeleitet, weshalb die Grenze zwischen den Ebenen des ‚Selbst' und ‚Fremd' nur schwer feststellbar ist. Außerdem wirft das Verhalten der Künstlerin die Frage auf, ob sie in den Aktionen ihre Person verkörpert oder als Schauspielerin agiert. In einem Interview beantwortete sie die Frage, ob es schwierig für sie sei, sich vor einer

[394] vgl. Feldhaus, Reinhild: *Ohne Scham, mißbraucht und kinderlos. Das Obszöne einer weiblichen Künstlerschaft, in:* Zeitschrift für Geschlechterforschung und visuelle Kultur, Nr. 38, Dezember 2004, *Mothering* (Frauen. Kunst. Wissenschaft), S.62.

Menschenmenge auszuziehen, mit: *„Sicher etwas anderes, als nackt in der Sauna zu sein. Es hat viel mit Schauspielerei zu tun, mit Theater"*[395] und bestätigte damit den durchgeplanten Ablauf ihrer Soloaktionen.

Wenn auch Krystufek durch die Beobachtung des Publikums mehr über die Wirkung ihrer eigenen Handlungen durch verschiedene Reaktionsweisen erfuhr, die Lust am Schauen sowie die Lust am Zeigen blieb dennoch in einem Abhängigkeitsverhältnis, was ein von ihr angestrebtes emanzipiertes Blickverhalten nicht ermöglichte. Sie stellt bald fest, dass der Künstler mit seiner Bildproduktion bzw. mit der öffentlichen Zurschaustellung seiner Arbeiten dem Betrachter eine gigantische Form an Aufmerksamkeit abverlangt und somit das aggressive Moment selbst provoziert. Auf Grund dieser Erkenntnis beschäftigt sie sich mit der Überlegung, in wie weit man dem Betrachter- Blick die Aggression überhaupt nehmen kann. Auf die Frage des Journalisten nach ihrer Lust am Zeigen, muss sie sich eingestehen, dass ohne den beobachtenden Blick in Form von Reaktion auf das Gezeigte keine Lust am Zeigen passiert. Sie fügt dieser Aussage noch hinzu, dass sie diese Art von Blickarbeit irgendwann ohnehin durchschaut hätte und dadurch auch diese Lust am Zeigen weniger wurde. Inzwischen hätte sie kapiert, dass dieser ganze Diskurs überhaupt nicht funktioniert und sie für sich das permanente Scheitern der Blicke nun anerkennen muss.[396]

Trotz dieses Eingeständnisses arbeitet Krystufek weiter mit gendertypischen Ansätzen und beschäftigt sich eingehend mit den kulturell determinierten Blickkonstruktionen und Geschlechterverhältnissen. Da die Öffentlichkeit heute hauptsächlich mit Bilder von nackten Frauen überschwemmt wird, in der Kunstgeschichte Akte meist weiblich waren und bis in die Gegenwart nur sehr wenige

[395] Krystufek, Elke: im Gespräch mit Iris Hafner für das Magazin 'Datum. Seiten der Zeit' am 01.01.2006, erschienen im Heft 01/06 unter dem Titel *Freikörperkunst* http://www.datum.at/artikel/freikoerperkunst/ (28.09.2013)

[396] vgl. Krystufek, Elke in einem Interviewgespräch mit Dominikus Müller, 27.2.2010 im artnet Magazin (www.artnet.de/magazine/elke-krystufek-im-artnetgesprach/)

männliche Aktbilder von KünstlerInnen hergestellt wurden, dreht Krystufek in ihrer Ausstellung „*The female gaze at the male or unmale man*" (2009) in der Galerie Meyer Kainer den Spieß bewusst um, indem sie exklusiv den weiblichen Blick auf den männlichen Körper herausarbeitet. Bekannte Herren und männliche Ikonen, wie beispielsweise Paolo Coelho, John Waters oder Jesus, sind Gegenstände dieser Werkschau, in welcher nun der männliche Körper von Krystufek provokant zum (Lust-) Objekt erklärt wird. Mit dem Aufzeigen verschiedenster stereotypischer Rollenbilder problematisiert sie das vorherrschende, historisch tradierte Verhalten von Männern und die konventionelle hetero-männliche Schaulust (ABB.7, ABB.9). Sie geht auf der einen Seite gegen die Reduktion auf bestimmte Stereotypen an und zeigt andererseits, neben der Forderung einer Gleichstellung von Mann und Frau (hier durch die Hervorbringung der weiblichen Schaulust), auch den generellen Anspruch der Selbstbestimmung des Menschen hinsichtlich seiner Lebensgestaltung auf. Zu dieser Thematik folgen künstlerische Positionen in den Ausstellungen "*Der nackte Mann*" im Lentos in Linz (2012) und ein Jahr später unter dem selben Titel im Ludwig Museum in Budapest, im Leopold Museum Wien in "*Melancholie und Provokation. Das Egon Schiele-Projekt*" (2012) und "*Nackte Männer von 1800 bis heute*" (2012/2013) sowie im Kunstmuseum Berlin in "*Das schwache Geschlecht Neue Mannsbilder in der Kunst*" (2013).

Die Malerei ist heute neben der Fotografie (wieder) ihr bevorzugtes künstlerisches Medium. 2009 vertritt Krystufek zusammen mit Dorit Margreiter und Franziska & Lois Weinberger Österreich bei der Biennale in Venedig, wo sie ihre Rauminstallation TABOU TABOO realisiert. Ihr Gesamtkunstwerk erstreckt sich dreidimensional vom Eingangsbereich ausgehend über die ganze Räumlichkeit. Alle Wände und Nischen sind durchzogen von Zeichnungen, Graffitis und Schriftzügen. Selbst die Gemälde als Männerportraits und Männerakte sind nicht durch Rahmen begrenzt, sondern entfalten sich über die Leinwände hinaus. Den Schriftzug „Austria" an der Aussenseite des Pavillons ersetzt Krystufek

durch das Wort „Tabu“, was einen Angriff auf die (nationale) Identität des Gebäudes darstellt.[397] So wie Krystufek den Pavillion nicht auf die nationale Identität beschränkt verstehen wollte, so versuchte sie im Produktionsakt auch die räumlichen Grenzen aufzulösen. Thematisch erarbeitete sie ihre wiederkehrenden gendertypischen (In-) Fragestellungen im Bezug auf gesellschaftlich normierte Verhaltensweisen und die Zuordnung geschlechtsspezifischer Eigenschaften, die gewisse Stereotypen und Tabus erzeugen. Die komplexe Installation, welche im performativen Prozess entstand[398], verkörperte meiner Ansicht nach Motive der Entgrenzung in Bezug auf Körper und Sexualität, Sprache, Identität und Bewusstsein.

8.2. Wirken in einem selbstinszenierten Reflexionsspielraum

Besonders Krystufeks Videoproduktion zeichnet sich durch eine bedrängende Aussagedichte und anspielungsreiche Zitiermethodik sowie ein Übermaß an inhaltlichen Verweisketten aus. Mit ihren eindringlichen Worten und bedeutungsgeladenen Bildern, die sich immer mehr zu existentiellen Fragestellungen verdichten, richtet sie die Aufmerksamkeit der Rezipienten auf gesellschaftskritische und (kultur-) politische Themen. Ihre Vorgehensweise bzw. Strategie ist das thematische Umherschweifen, Annähern, Anecken, aber ohne endgültige Festlegung auf eine konkrete Aussage. Viele ihrer Bemerkungen muten sehr philosophisch an, manche Kommentare sind durchzogen von ironischen Wortspielerein oder sehr zynischen Kommentaren. Auch in diesem Medium spielt Elke Krystufek mit dem Reiz der Erwartungshaltung ihres Publikums in einem selbst-inszenierten, hinterfragenden Reflexionsspielraum.

---

[397] vgl. Pressemitteilung von Goldmann Public RelationsMünchen, Berlin, 24. März 2009

[398] vgl. Krystufek, Elke im Gespräch mit Selina Ting vom initiArt Magazine imSommer 2009 http://www.initiartmagazine.com/interview.php?IVarchive=7 (02.01.2013)

Krystufek verwendet Motive aus ihrer künstlerisch—dokumentarischen Video-Arbeit oft auch im Rahmen ihrer Performances. In ihrem *„Global Feminisms"* Beitrag[399], konzipiert im Rahmen einer Vortragsreihe 2007 in New York (Elizabeth A. Sackler Center for Feminist Art at the Brooklyn Museum), präsentiert Krystufek eine Verbindung von Performance und Videokunst. Von einem Podium aus und vor einer Leinwand stehend führte sie ihr Publikum in die Thematik ein, welches als Plenum von einem klar abgegrenzten Zuschauerraum aus, dem Vortrag folgt. Krystufek, die in englischer Sprache und dabei mit starkem, überzeichneten Akzent aus den eigenen Notizen an einem Pult vorliest, problematisiert wieder ihre bevorzugten Themen – von kulturellen, wirtschaftlichen und politischen Machtpositionen, über das westliche, kapitalistische Wertesystem und die mediale Vermittlung und Archivierung bis hin zur Frau als Objekt in der Kunstproduktion und der Infragestellung der Notwendigkeit ihrer eigenen Kunst. Durch das Verhüllen ihres Kopfes mit einem Strumpf verstärkt sie ihren bewusst irritierenden Vortragsstil, der als stark assoziativer Gedankenfluss über den Zuschauerraum hereinbricht und welcher im Kontext ihrer Rede verschiedenste Interpretationsmöglichkeiten offenlässt. Auch bei diesem Beispiel dient ihr eigener, verkleideter Körper als Medium für ihre Kunst, hier zudem als verdoppelte Projektionsfläche durch eine Leinwand, welche ein kurzes Musikvideo sowie Ausschnitte aus Krystufeks Film *'Dr. Love on Easter Island'* präsentiert, der von einem Gespräch zwischen der Künstlerin selbst und einem sogenannten „Doktor Love" handelt und als Text aus dem OFF dokumentierte Bilder der Osterinseln im Pazifik und Szenen in einem privaten Raum untermalt. In diesem Experimentalfilm zeigt sich ihre Versiertheit und Eigensinnigkeit im Umgang mit Bildästhetik und Filmschnitt, wenn auch mit einem scheinbar bewusst angesteuertem dilettantischen Ausdruck.

[399] Videodokumentation zu *Global Feminisms* von Elizabeth A. Sackler Foundation,
Part 1: http://www.youtube.com/watch?v=LA7rWpxcgI0
Part 2: http://www.youtube.com/watch?v=zE08lF2KqSQ&feature=relmfu (14.05.2012)

Die Spannung in der besonders komplexen Performance *Global Feminisms* ergibt sich vor allem auf Grund der Doppelung des (Künstler-) Subjekts in dem im Hintergrund mitlaufenden Videomaterial. Krystufek stellt sich u. A. die Frage nach den Auswirkungen durch Medialisierung von *Leben* und *Wirklichkeit*. Verbale Wortketten prangern die vermeintlich objektive Berichterstattung als verzerrtes Realitätsbild an.

> „Who is shooting? Who is responsible for the conflict? Are the cameras only watching, or are they creating wars?“[400]

Handelt es sich eher um eine fragende oder mehr um eine feststellende Verweisfunktion der Kommentare? Die Künstlerin stößt sich außerdem am ausgeprägten Archivierungsdrang der Kunsthochschulen, die damit viel mehr einem Mausoleum entsprächen, und durch diese Konservierung auch „deshumanisieren“ würden, da sie ein Subjekt in ein Objekt verwandeln, das, sobald in neue Kontexte gebracht, schließlich in seine Fragmente zerfällt und an Originalität verliere.[401]
Die Performance, als einer Mischung aus Videokunst, Sprache, Musik und Schauspiel, demonstriert ihren umfassenden künstlerischen Tatendrang. Als Motivation der inhaltlich wie medial sehr komplexen Performance kann wieder das Aufbrechen der kulturellen und gesellschaftlichen Denkmuster und Verhaltensnormen sowie die kritische Auseinandersetzung mit der Medialität festgestellt werden.

Videodokumentationen sind ein wichtiger Bestandteil ihrer späteren Schaffensperiode. In der Verbindung von Performance und Videokunst setzt Krystufek sehr viele symbolische Zeichen. Sie operiert häufig mit der Suggestivkraft des Mediums Fernsehen und übt dabei starke Kritik an dessen Macht, mit seiner Bilderflut zu manipulieren. Die modernen Technologien stehen einerseits für den Fortschritt, da sie u. A. die

---

[400] Krystufek, Elke in ihrem Performance- Beitrag für *Global Feminisms* http://www.youtube.com/watch?v=LA7rWpxcgI0 (14:45)
[401] vgl. Krystufek, Elke: *NEIN*, Graz 2008: Edition Camera Austria

Produktivität erhöhen und neue Formen der Kommunikation und weltweiten Vernetzung von Daten bzw. Wissen schaffen, und sind damit mit hohen zivilisatorische Erwartungen verbunden. Auf der anderen Seite werden ihre negativen Auswirkungen wie z.B. das Risiko des potenziellen Datenmissbrauchs, die Überwachungsgefahr, die digitale Scheinwelt oder die zunehmende Beschleunigung des beruflichen wie privaten Lebens auch immer stärker spürbar. Krystufek steht den Verheißungen der modernen Informationstechnologien, vor allem den Massenmedien, skeptisch gegenüber. Da diese nicht kontrollierbar sind und oft Tatsachen und Fakten (wie auch die Aussagen von Künstlern) in einen anderen Kontext bringen und damit verfälschen oder manipulieren, lehnt Krystufek sie weitgehend ab. Die Angst vor der Fragmentierung ihres Lebens durch die Technologien thematisiert sie ebenfalls häufig. Für einen Großteil der Menschheit bedeutet das medientechnische Zeitalter mehr Emanzipation und Freiheit, da diese neuen verfügbaren Mittel gesellschaftliche Veränderungen forcieren können. Utopie oder Realität? In den Aussagen der Künstlerin drückt sich die Sorge aus, dass die Technik den Menschen und die Kunst eher beherrschen, kontrollieren und aufhalten könnte. Im Interview mit *artnet* kritisiert sie:

> "Einfach angesichts des Ausmaßes, in dem Menschen inzwischen dokumentiert und überwacht werden. Gleichzeitig ist die Menge ein Vorteil, denn diese Datenmengen kann wahrscheinlich niemand mehr rezipieren. Klar, da gibt es Maschinen, die es verarbeiten können, aber Menschen? Die können das nicht mehr rezipieren."[402]

Krystufek kritisiert den Druck, den die Technik mit den Kontrollmechanismen auf die Gesellschaft auslöst. Der Mensch müsse sich der Logik der Wissenschaft und der Computerprogramme

[402] Krystufek, Elke in einem Interviewgespräch mit Dominikus Müller, 27.2.2010 im artnet Magazin (www.artnet.de/magazine/elke-krystufek-im-artnetgesprach/)

unterwerfen, sich einer Norm bzw. dem System anpassen, sonst falle er aus diesem (gesellschaftlichen Gefüge) heraus. Da alles vorprogrammiert sei, dürfe er nicht mehr der eigenen Wahrnehmung bzw. den eigenen Bedürfnissen folgen. Alles stehe im Zeichen der Berechenbarkeit und Optimierung, weshalb alles Existierende in Werten gemessen würde, um in Zahlen und Fakten die Datenbanken zu speisen.[403]

Die Künstlerin zieht moderne Kommunikationstechnologien zur medialen Selbstvermarktung nicht in Erwägung, was einerseits auf Berührungsängste hindeuten könnte oder aber auch auf eine selbstbestimmte Haltung, da sie keine Zeit für Social-Media Aktivitäten hergeben oder sich nicht der permanenten Strahlung aussetzen möchte bzw. aus einem der bereits genannten Vorbehalte.

Dass das Internet die Möglichkeiten der Verbreitung und des Verkaufs von Kunst exorbitant gesteigert hat, da heute im World Wide Web für den wachsenden Kunstsektor Aufmerksamkeit generiert werden kann, davon profitiert zweifellos auch eine zeitgenössische Künstlerin wie Krystufek. Fest steht auch, dass seit den legendären Pop Art Künstlern Andy Warhol und Roy Lichtenstein, die mit der Reproduzierbarkeit und Massenproduktion ihrer Arbeiten einen Impuls für eine neue Entwicklung des Kunstmarkts bewirkten, sich die künstlerische Praxis mit dem Wandel der Gesellschaft durch den technischen Fortschritt selbst stetig weiterentwickelt. In der Kunst schlagen sich die Innovationen unmittelbar nieder. Die Zunahme an medialen Möglichkeiten verlangt von den Kunstschaffenden die Auseinandersetzung mit der eigenen künstlerischen Strategie und dem Selbstverständnis. Krystufeks Zugang zur Videoproduktion als Kunstform kann daher auch als eine Konfrontation mit der Erweiterung der kunstinternen Medienlandschaft gesehen werden, der sie sich mit ihren späteren Arbeiten stellt; als neue Methode zur Selbsterfahrung mittels ausdrucksstarkem Medium. Sie arbeitet dabei hauptsächlich mit dem Archiv ihrer eigenen Videoaufnahmen, die den kritisch-

[403] vgl. Krystufek, Elke: *NEIN*, Graz 2008: Edition Camera Austria

dokumentarischen Aspekt ihres Gesamtkunstwerks verstärken.
Mit ihrer Theaterperformance *HUB* (arabischer Begriff für 'Liebe'), welche 2009 in der Garage X am Petersplatz in Wien in Koproduktion mit dem Donaufestival Krems statt findet, präsentiert Krystufek erstmalig ein Bühnenstück, bei dem sie selbst als Regisseurin und Darstellerin mitwirkt. Das orientalische Tanzstück entfaltet sich als ein thematisches Konglomerat aus (Homo-) Sexualität, Körperlichkeit, Liebe, Geschlechterkonstruktionen an sich aber auch speziell im Bezug auf den Islam, Kritik am Kunstsystem und die besonders signifikante Gegenüberstellung der arabisch-islamischen und christlich-europäischen Welt, als Anspielung auf das (Miss-) Verstehen fremder kultureller Lebenswelten. Krystufek, die selbst Arabistik studiert hat, erarbeitete die Textinhalte bei ihrem Aufenthalt in arabischen Ländern, wo sie offenbar eine persönliche Verbundenheit zu diesem fremden Kulturraum entwickelte. Wieder verknüpft sie Tanzeinlagen, Kommentare (in deutscher, englischer und arabischer Sprache), stilisierte Gesten und Videobeiträge zu einem Gesamtereignis, das nicht streng choreografiert, sondern durch freien Ausdruck und Ereignishaftigkeit charakterisiert ist. Alle Darsteller beteiligen sich kreativ am Prozess der Umsetzung, aus dem heraus eine eklektische assoziative Verknüpfung von verschiedenen Bildern und Gedankengängen entsteht.

> "Es kann gut sein, dass die Logik der Geschichte einfach eine eigene Logik haben wird, die sich aus der Geschichte heraus entwickelt. So wie Menschen suchen sich auch Kunstwerke oder Theaterstücke ihren Platz und es ist immer der richtige Platz, Inschallah."[404]

Mit solchen Aussagen bestätigt sie ihren Hang zu einer offenen, dynamisch-prozesshaften Vorgehensweise bei der Realisierung ihrer

[404] Krystufek, Elke: https://www.donaufestival.at/festival/programm/11/elke-krystufek-hub GARAGE X Produktion in Koproduktion mit dem donaufestival (Inschallah: arabisch ‚so Gott will')

Ideen, da sich wohl gerade ohne ein fertiges Konzept erst ein unmittelbarer Ausdruck erreichen lässt. Viele ihrer Arbeiten wirken daher fertig und unfertig beziehungsweise in jeder Ausführung dilettantisch und professionell durchdacht zugleich. Eine Mischung aus Handwerk und Intuition charakterisiert die Konstruktionsweise ihrer künstlerischen Ideen.

8.3. Warten auf Elke Krystufek. Zur Lese- Performance *‚OHNE MICH'*

Text und Sprache sind für Krystufek mittlerweile zu wichtigen Mitteln in ihrem Arbeitsprozess geworden. "NEIN" ist ihre erste eigenständige Publikation[405], dem im Rahmen einer Leseperformance ein Abend in der Roten Bar in Wien gewidmet wurde.[406]
Die Künstlerin verspätet sich zur groß angekündigten Veranstaltung und stellt damit nicht nur die Toleranz der Organisatoren sondern auch des Publikums auf die Probe. Während des außerordentlich langen Wartens passiert zuerst praktisch nichts. Etwas später beginnen sich die Gäste im Saal über die Tische hinweg zu unterhalten, manche Gruppierungen wechseln bald in den Vorraum. Einige der Anwesenden verlassen empört die Bar, worauf die Verbliebenen eine spontane Gegenaktion starten. Die Ankündigung der Performance auf der Tafel wird umgeschrieben – aus ‚OHNE MICH' wird ‚OHNE UNS' – und nach und nach Stellung hinter dem Garderobenvorhang eingenommen, bis beinahe das gesamte Publikum aus dem Versteck nach Krystufek Ausschau hält. Neben den anregenden Unterhaltungen, u. A. über die Künstlerin selbst, wird gelegentlich Recherche betrieben, ob diese bereits anwesend sein könnte, jedoch bisher unerkannt bleibt. Tatsächlich ist Krystufek inzwischen präsent, wird jedoch nicht sofort vom Publikum identifiziert, sondern erst nach und nach von einzelnen Anwesenden wahrgenommmen. Während ihr bereits ein Getränk in den Vorraum serviert wird, beobachtet Krystufek

[405] Krystufek, Elke: *NEIN*, Graz 2008: Edition Camera Austria
[406] Leseperformance von und mit Elke Krystufek am 27.4.2011, Rote Bar, Wien

das wartende Publikum, das wiederum sie beobachtet. Die Künstlerin wünscht das Verlegen ihrer Leseaktion in den Vorraum und unterhält sich weiter mit ihrem Begleiter. Die Organisatorin redet ihr diese Idee insistierend aus, sodass sie schließlich doch im Saal in der ersten Reihe Platz nimmt und weiterhin das Publikum beobachtet, während der Vortrag beginnt. Die Lesung wird von mehrern Laien performt. Es ergeben sich einige Probleme bei der Artikulation der Textpassagen und öfters auch Konzentrationsschwierigkeiten oder Geschwindigkeits-veränderungen im Vortrag. Die Lesung ist akustisch schwer verständlich und wird durch die Vortragenden selbst sowie durch das Publikum kommentiert, das gelegentlich auf Sprechfehler hinweist. Krystufek selbst meldet sich nie zu Wort.

Die verstörend diffuse (Aus-) Sprache ist ein wiederkehrendes, inszeniertes Motiv, das Krystufek in Aufführungen oftmals bewusst einsetzt, um die Regellosigkeit ihrer Arbeit zu betonen. Des Weiteren lässt sich auch eine gewisse Unordnung und Orientierungslosigkeit der dokumentierten Gedankengänge – eine starke inhaltliche Inkohärenz – durch die ganze Literatur hindurch feststellen. Sie experimentiert offenbar mit den Ausdrucksmöglichkeiten der Sprache, um einen Brechungseffekt im Kopf des Rezipienten hervorzurufen und damit neue Ansichten zu provozieren. Die Leseperformance erscheint daher vorsätzlich nicht allgemein verständlich sein zu wollen, sondern ist vielmehr auf die individuelle Wahrnehmung und Rezeption ausgelegt. Das Publikum muss eigenständig versuchen die Wort- und Satzbedeutungen zu deuten bzw. zu decodieren. Der Rezipient wird mit dieser Strategie zur Meinungsbildung aufgerufen, indem er die vielschichtigen Textkommentare frei zu assoziieren beginnt, wodurch er einen eigenen Zugang zu der Thematik findet. Dieser Anspruch wird bereits durch ihren Vermerk *"Zitieren verboten. Machen Sie sich Ihre eigenen Gedanken. No quoting. Think yourself."* [407] auf der ersten Seite ihres Buches verdeutlicht.

[407] siehe Krystufek, Elke: *NEIN*, Graz 2008: Edition Camera Austria

In ihrem literarischen Manifest "NEIN" protestiert Krystufek gegen eine geordnete, streng kategorisierte Zivilisationsumwelt und fordert die Befreiung subjektiver Denkperspektiven. Vor allem aber hinterfragt sie wieder konventionelle Rollenzuschreibungen bzw. anerzogener Geschlechterklischees sowie vorherrschende Machtstrukturen und deren Unterdrückungsstrategien, insbesondere im Bezug auf den Kunstbetrieb. Die Textsammlung in Form einer Dokumentation ihrer persönlichen Erfahrungen und Erinnerungen auf dem künstlerischen Weg gibt dem Leser auch einen kleinen Einblick in aktuelle Produktionsverhältnisse des Kulturbetriebs und die Herausforderungen bzw. Konflikte eines zeitgenössischen Künstlers. Einige Aussagen zielen eindeutig auf die Kultursphäre und ihre Verflechtung mit dem modernen Finanzkapitalismus ab. Andere demonstrieren ihre Ablehnung des nach wie vor durch Männer dominierten Kunstbetriebs. Krystufek fordert die Anhebung der Frauenquote und erhebt Anspruch auf mehr Selbstverwaltung und Entscheidungsmacht.[408] Wie der Titel schon hinzuweisen vermag, besteht sie als Künstlerin und auch als Mensch auf ihr Recht, zu den in der Gesellschaft vorherrschenden Bedingungen oder die des Kunstbetriebs NEIN sagen zu können. Möglicherweise will sie mit ihren zum Teil sehr sarkastischen und zynischen Texten, die stellenweise auch als Dialog mit einer fiktiven Person bzw. ihrem "Alter Ego" verfasst sind und eindeutig auf ihren eigenen Erfahrungen basieren, der für sie unbefriedigenden Situation im Kunstbetrieb begegnen, indem sie den herrschenden Autoritäten so zumindest etwas entgegen halten kann. Auf die Frage eines Journalisten (2009 Biennale in Venedig), was ihre Arbeit motiviere, reagierte sie mit folgender Antwort:

> "Das würde natürlich ein ganzes Buch füllen. In erster Linie meine Kenntnis der Kunstgeschichte und der Wunsch, die international bekannte Kunstgeschichte umzuschreiben. Es ist ein historischer Anspruch auf Geschichtsveränderung."[409]

[408] vgl. Krystufek, Elke: *NEIN*, Graz 2008: Edition Camera Austria, S.117 - 121.
[409] Heinz-Norbert Jocks im Gespräch mit EK auf der 53. BIENNALE VENEDIG
http://www.kunstforum.de/inhaltsverzeichnis_biennale53.asp?artikel=198260&band=198

Die Parameter der Kunst mitzuverändern ist also ein starkes Motiv. Vielleicht ist das Buch, welches sie dann tatsächlich mit ihren Kommentaren zum Welt- und Kunstgeschehen gefüllt hat, auch eine Art ironische Kritik an den aktuellen Verhältnissen und sie wollte durch dessen Veröffentlichung mit der eigenen beruflichen "Leidensgeschichte" abrechnen. Diesen Eindruck erweckt sie auch mit ihrem 1998 in der Zeitschrift *Camera Austria International* veröffentlichten Text „*Die Wirklichkeit hinter dem Kunstbetrieb. The Reality behind the Art-Business*[410]".
Weiters durchbricht das Buch "NEIN" wider aller Erwartung die eigenen Regeln der Künstlerin, indem sie es lektorieren ließ, obwohl es ihr prinzipiell widerstrebt, die Kontrolle über ihre Arbeiten und Aussagen abzugeben. Sie bezeichnet diese Entscheidung als 'sprachliche Schönheitsoperation'.[411]

> "Kunst ist eine einzige persönliche Vorliebe, die Gespräche darüber immer am Rande des Slapstick. Das schöne bei den FehlerInnen ist, das darauf hingewiesen werden. Die Erleichterung zu hören, wenn jemand einen Fehler entdeckt, die EntdeckerInnenfreude, dass die Person, die den Fehler entdeckt, sich jetzt besser fühlen darf [..] ich erhalte damit einen Berufsstand – den der ersten Leserin/ des ersten Lesers vor der Öffentlichkeit. Bilder werden allerdings nicht lektoriert."[412]

Der kommunikative Aspekt stand, in Einbezug der eigenen Erfahrungswelt, schon immer im Mittelpunkt ihres Kunstschaffens. Es lässt sich bereits in ihren ersten Collagen ein Verknüpfen von Malerei und Fotografie mit persönlichen Zitaten feststellen, als wolle sie ein enormes Mitteilungsbedürfnis befriedigen oder ihre Gedanken

---

[410] Krystufek, Elke: *Die Wirklichkeit hinter dem Kunstbetrieb. The Reality behind the Art-Business* (Text und Kritik), in: Camera Austria International, Graz 1998: Camera Austria.
[411] vgl. Textbeitrag in Camera Austria International104/103 | 2008 http://camera-austria.at/zeitschrift/103104-2008/ (09.03.2013)
[412] Textbeitrag in Camera Austria International104/103 | 2008 http://camera-austria.at/zeitschrift/103104-2008/ (09.03.2013)

sukzessive mit der eigenen Handschrift verewigen (ABB.8). Nachdem die Künstlerin ihren Anfängen jedoch primär ihren Körper als Projektionsfläche für ihre Gedanken und Wünsche strapaziert hat, verwendet sie erst in der späteren Phase die Sprache als eigenständiges Ausdrucksmittel, um ihre Erfahrungen auszudrücken und ihre Botschaften bzw. sich selbst als Individuum "zur Sprache zu bringen", dabei sehr bewusst die Bedeutung und die Macht des Wortes als wirkungsvolle Möglichkeit der Kommunikation, Interaktion und Assoziation ergründend.

8.4. Das Archiv als Quelle der künstlerischen Inspiration und Selbsterfahrung

Die Frage nach der gesellschaftlichen Funktion der Künstler beschäftigt Krystufek besonders. Wann hat ein Künstler genug gemacht?[413]

> "Verschwinden geht nicht. Das System total ändern geht auch nicht."[414]

Wurden auf Grund dieser Einsicht ihre Selbstportraits immer weniger? Krystufek, als Gegenstand, verschwindet allmählich aus ihren Werken. In der späteren Schaffensperiode hat sie ihre Person immer häufiger aus den Bildern bzw. dem Material ihrer Arbeiten radikal herausgeschnitten. Sie selbst ist kein Motiv mehr. Sie führt dennoch weiter einen kritischen Dialog mit sich selbst, über den Widerspruch zwischen Aufbewahren und Veränderung, während der unaufhörlichen Suche nach der eigenen Identität sowie der Begründung ihrer künstlerischen Existenz. Der Aspekt der Zeit bzw. der Hinterlassenschaft eines Künstlers ist für Krystufek offenbar sehr bedeutend. Im Kontext ihres Kunstschaffens

[413] vgl. Krystufek, Elke in ihrem Performance- Beitrag für *Global Feminisms* http://www.youtube.com/watch?v=zE08lF2KqSQ&feature=relmfu (05:47)
[414] Krystufek, Elke in einem Interviewgespräch mit Dominikus Müller (27.2.2010) im artnet Magazin www.artnet.de/magazine/elke-krystufek-im-artnetgesprach/

bewahrt sie durch ihre archivarische Tätigkeit die Erinnerung an persönliche und künstlerische Prozesse. Das Zurückgreifen auf die eigenen Zeitzeugnisse ermöglicht ihr eine weitere Ebene der Selbsterfahrung und im Speziellen eine Auseinandersetzung mit der eigenen Vergänglichkeit. Weiters ließe sich ihre intensive Arbeit mit dem Archiv vielleicht auch dahingehend deuten, dass sie so die Tiefen ihrer Identität ausloten und das Potential ihrer Kreativität erfassen will.

> "Archive haben für mich in ihrer politischen Bedeutung, aber auch in ihrem Speichercharakter im und abseits des Internets eine große Sprengkraft."[415]

Das Sammeln schafft einen Ort des Erinnerung und der Erkenntnis, führt aber auch zur Selbstmusealisierung im Sinne des althergebrachten Künstler- Mythos. Ihr künstlerisches Gesamtkunstwerk wird durch die Archivierung zu einem Konstrukt aus Gedächtnis (Dokumentation ihrer persönlichen Lebens- und Kunst- Geschichte) und Bewusstsein (Selbsterfahrung durch Erschließen der Materialien). Krystufek erforscht buchstäblich das Verhältnis von Kunst und Öffentlichkeit in ihrer persönlichen Langzeitstudie. Das Sichten von künstlerischen Ergebnissen und subjektiven Erfahrungen als Bestandsaufnahme ermöglicht ihr letztlich Selbstversicherung, Orientierung und Reflexion der eigenen Künstler- und Lebensrealität. Außerdem dient ihr die Archivtätigkeit auch als ein Vehikel zur (Weiter-) Entwicklung ihrer Ideen. Produzierte Videos, Fotografien und Notizen finden oft erst Verwendung in späteren Arbeiten. Mit der Möglichkeit des Rückgriffs auf schon bestehendes Material erhält Krystufek nachträglich Inspiration für neue Arbeiten bzw. kreative Prozesse. Ihre künstlerisch-archivarische Arbeitsmethode bietet der Künstlerin eine große künstlerische Entfaltungsmöglichkeit, da sich durch neue Kombination und Assoziation von archivierten Bildern oder Gedanken immer wieder neue

[415] Zit. Krystufek, Elke im Gespräch mit Barbara Petsch für "Die Presse", Printausgabe (26.06.2011) http://diepresse.com/home/kultur/kunst/672800/ElkeKrystufek_Feminismus-ist-die-groesste-Umwaelzung (13.03.2013)

Inhalte erzeugen und unzählige Facetten ihrer Existenz inszenieren lassen.

> "Identity is something that my profession allows me to modify more than other professions would. On the other hand, I have already written some art history defining my identity as artist which is something I have to work with now. For me, it is interesting to move around in different social contexts and perceive the different reactions, no matter this body of artworks is known to the people I meet or not. There are a lot of layers to be known and not being known and, of course, they are constantly developing."[416]

Die Auseinandersetzung mit dem eigenen Ego bedeuted grundsätzlich ein fortlaufendes Aushandeln der Perspektive auf die eigene und fremde Kultur. Die Beschäftigung mit Krystufeks Standpunkt zeigt, dass sich ihr Selbst- und Weltverständnis wohlwissentlich in einem ständigen Wandel befindet. Ihr konzeptioneller Arbeitsmodus ist vor allem auf das Ausleben des eigenen Entwicklungsprozesses ausgerichtet. Somit wird ihr Archiv respektive Atelier zu einem persönlichen „Ort der Bedeutungs- und Identitätsproduktion" in Einbezug der sozialen Umwelt.

8.5. Selbstpositionierung im österreichischen Kunst- und Kulturbereich

Elke Krystufek hat sich selbst zur unverwechselbaren Marke stilisiert, welche die Ambivalenz zwischen Inszenierung und Authentizität geradezu verkörpert. Ihr Selbstverständnis ist das einer nach Unabhängigkeit strebenden Künstlerin, die sich nicht gerne in bestimmte künstlerische oder soziale Kontexte einordnen lässt.

[416] Elke Krystufek im Gespräch mit Selina Ting vom initiArt Magazine (Sommer 2009) http://www.initiartmagazine.com/interview.php?IVarchive=7

Krystufek kann sich sehr gut inszenieren und damit ihre Kunst ins Gespräch bringen. Durch selbst entworfene Kostüme verwandelt sie sich für öffentliche Auftritte praktisch in eine Kunstfigur. Als Requisiten dienen ihr u. A. schrille Perücken, Hüte und Sonnenbrillen. Ein sehr auffälliger, schillernder Kleidungsstil und der beinahe permanente intensiv-rote Schmollmund charakterisieren ihr äußeres Erscheinungsbild, das durch eine introvertierte Ausstrahlung kontrastiert wird. Indem sie (immer wieder) in verschiedene Rollen schlüpft und mit der Erwartungshaltung ihres Umfelds bewusst spielt, gelingt es ihr mit ihrer Performance die Öffentlichkeit zu irritieren und zu provozieren. Dabei stellt sich die Frage, was zur Inszenierung der Kunstfigur Krystufek gehört und was sie als Privatperson ausmacht. Offensichtlich versucht Krystufek die Grenzen zwischen Kunst und Leben zu verwischen.

Die künstlerische Identität entsteht durch die Sammlung bzw. Anhäufung von Material und Informationen, die dann im künstlerischen Rahmen veröffentlicht bzw. für andere zugänglich gemacht wird. Für die erste Werkschau, die unter dem Titel "*Nackt und Mobil*" (2003) dem Schaffen der Künstlerin exklusiv gewidmet wurde, kombinierte sie Gemälde aus der eigenen Kunstsammlung mit persönlichen Kleidungsstücken. Mit dieser Installation zeigt sie auf, dass für sie selbst Privates und Öffentliches schwer trennbar ist. Jedoch nimmt sie auch den deutlichen Widerspruch zur Kenntnis, dass dabei eine fiktive Identität konstituiert wird, die nicht der realen Identität des "Künstlersubjekts" gerecht wird.[417]

In ihren frühen Arbeiten hat sich Krystufek beinahe schonungslos der Öffentlichkeit ausgesetzt und äußerst intime Einblicke in ihr Privatleben ermöglicht. Auf Grund ihrer extrem exhibitionistischen Beziehung zu ihrem eigenen Körper hatte sie ihre Selbsterfahrungen bildhaft-

[417] vgl. Krystufek, Elke in einem Interviewgespräch mit Dominikus Müller (27.2.2010) im artnet Magazin (www.artnet.de/magazine/elke-krystufek-im-artnetgesprach/)

performativ mit Hilfe von speziellen Gesten und Relikten sowie mit Körperbemalung und auch Körperschmerz vorgeführt. Viele dieser Arbeiten erscheinen wie subjektive Lebenszeugnisse, als ein Art Rekonstruktion ihrer individuellen Lebensspuren an sich selbst. Sie zeigte oft ihren zerschundenen, selbst-erniedrigten Körper, sogar ihre Essstörung thematisierte sie, fast so, als wollte sie ihre eigenes Schicksal zum symbolischen Zeichen des gequälten Menschenbildes machen. Mit gezielter Schockwirkung und aggressiver Tabuverletzung, indem sie die Machtlosigkeit und Sinnlosigkeit gesellschaftlicher Rollenzwänge sichtbar in den öffentlichen Raum stellte, versuchte sie normative Denk- und Handlungsweisen aufzuzeigen und die Menschen dadurch zum Umdenken zu bewegen.

Die Auflehnung gegen eine kapitalistische, angepasste und unfreie Gesellschaft und gegen jegliche Art von Autorität verbindet Krystufek mit ihren Vorgängern, den Wiener Aktionisten wie beispielsweise Hermann Nitsch, Valie Export, Otto Mühl und Rudolf Schwarzkogler, die ebenfalls auf zumeist sehr radikale Art und Weise bestehende Ordnungen in der Gesellschaft aber auch die Regeln des Kunstbetriebs in Frage gestellt haben. Ihre künstlerischen Praktiken kritisier(t)en nicht nur das politische und prüde kulturelle Klima ihrer Zeit, sondern vor allem auch den traditionellen Kunstbegriff und das Verhältnis von Kunst und Öffentlichkeit sowie den Einfluss der Institutionen. Die aggressiven Ausdrucksweisen sorgten nicht nur im internationalen Kunstkontext für Skandale, sondern auch das direkte soziale Umfeld reagierte vielfach mit großem Entsetzen und Unverständnis. Mit zahlreichen Aktionen forderten sie ihr Publikum bewusst heraus. Auch Elke Krystufek, die zwar offiziell nicht mit dem Wiener Aktionismus identifiziert werden will, schien am Anfang ihrer Karriere eine ähnliche Strategie zu verfolgen, um das Interesse der Öffentlichkeit und die Aufmerksamkeit der Kunstszene zu wecken. Sie zeigte sich stark ablehnend gegenüber den konservativ-bürgerlichen Kunstvorstellungen und versuchte sich von diesen energisch zu befreien. Mit performativen Widerstandsgebärden und dem sozialkritischen Inhalt ihrer Kunst problematisierte sie vorwiegend

persönliche Erfahrungen – vor allem im Kontext gegenwärtiger Machtverhältnisse in der Gesellschaft und speziell auch innerhalb des Kunstbetriebs. Während und noch einige Jahre nach ihrer Ausbildung an der Akademie durchlebte sie eine intensive und stürmische Phase. Heute kritisierte sie die konventionelle Ordnung nicht mehr lautstark und offensiv, sondern scheint sie vielmehr bewusst zu ignorieren oder durch ironische und sarkastische Handlungen abzustoßen. Sie scheint in ihrer künstlerischen Berufung sehr gefestigt und selbstsicher und auch gelöst vom Druck der Omnipräsenz. Auf der einen Seite vermittelt sie bei ihren Auftritten nach wie vor ihre charakteristische Direktheit und Offenheit, andererseits ist sie heute mehr bedacht auf den Ausschluss der Öffentlichkeit aus ihrer Privatsphäre.[418] Auch wenn sie Kunstschaffen und Leben nicht trennt, entscheidet sie dennoch bewusst, was aus ihrem Privatleben gezeigt und was nicht gezeigt werden soll.
Weiters traf Elke Krystufek eine kuriose Maßnahme, um sich der voyeuristischen Öffentlichkeit nicht mehr als eine Art "Showact" ausgeliefert zu fühlen. Für ihre gesellschaftlichen Auftritte rüstet sie sich mit einer Digitalkamera, um dem Gesprächspartner oder dem Publikum das Objektiv entgegen zu richten. Dieses Verhalten deutet sowohl auf einen Abgrenzungsversuch als auch auf eine Vergeltungsmaßnahme hin. Andererseits lassen sich die Aufzeichnungen von Konversationen und Begegnungen auch in ihrem Archiv weiterverarbeiten.

Die Existenz der Künstlerin ist stark auf das Lebensgefühl ausgerichtet, angesichts der verschiedenen Wohnorte, temporären Ateliers, längeren Reisen u. A. in den Arabischen Raum, was ihr ermöglicht, sich vom Ballast kultureller Konventionen zu befreien, Möglichkeiten für neue soziale Erfahrungshorizonte zu nutzen und ihren starken Wunsch nach Lebendigkeit zu befriedigen. Krystufek arbeitet auch gerne in Kooperationen mit Menschen, die nicht aus dem direkten Kunstkontext

[418] Elke Krystufek spricht mit Sammlungskurator Franz Smola über aktuelle Projekte beim Open Studio Day 24.12.2012 unter dem Titel *Künstlergespräch mit Elke Krystufek*

stammen. Als weitere Vorzüge ihres Berufes genießt sie bewusst, dass sich ihr Tagesablauf praktisch nie wiederholt und sie als Person nur selten an Ort und Zeit gebunden ist.[419]

> "Zeit meines Künstlerdaseins habe ich immer überall gearbeitet. Arbeit ist dann oft die Frage einer spezifischen sozialen Konstellation, die mit unterschiedlichsten Menschen stattfinden kann, die nicht immer einem Kontext von Kunstproduktion angehören."[420]

Das Kunstschaffen wurde für Elke Krystufek zu einer existentiellen Triebkraft, das ihr zwar eine finanzielle Absicherung ermöglicht, ihr aber vordergründig zur individuellen Lebensgestaltung und Lebens-bewältigung dient. Auf Grund der Tatsache, dass sie inzwischen mehr am lebendigen Prozess und weniger am "Endprodukt" ihrer Kunst interessiert ist, bleiben ihre künstlerischen Ergebnisse in ihren Augen immer unzureichend im Hinblick auf ihre tatsächlichen Ziele, welhalb sie vermutlich oft mit der eigenen Unsicherheit und dem persönlichen Qualitätsanspruch zu kämpfen hat. Das Versagen ist für sie geradezu vorhersehbar, auch kämpft sie sehr mit dem Unverständnis ihres Publikums. [421] Diese Befürchtung spiegelt sich in der medialen Berichterstattung über ihre Arbeit wider, welche starke Kontraste – zwischen Lob und Herabwürdigung – aufzeigt.

8.6. Individuelle Herausforderungen und Strategien im Kunstsystem

Trotz der offensichtlichen Autonomiebestrebungen von Krystufek bleibt ihre Rolle als Künstlerin doch in einem professionellen

---

[419] vgl. Krystufek, Elke im Gespräch mit Barbara Petsch für "Die Presse", Print-Ausgabe, 26.06.2011 http://diepresse.com/home/kultur/kunst/672800/ElkeKrystufek_Feminismus-ist-die-groesste-Umwaelzung (13.03.2013)

[420] Krystufek, Elke: http://diepresse.com/home/kultur/kunst/672800/Elke-Krystufek_Feminismus-ist-die-groesste-Umwaelzung (29.05.2014)

[421] vgl. Krystufek, Elke https://www.donaufestival.at/festival/programm/11/elke-krystufek-hub

Abhängigkeitsverhältnis zur beruflichen Anerkennung. Als eine im Kunstsystem aktiv partizipierende Akteurin muss sie sich anfangs der Erwartungshaltung der Akademie als eine angesehene, traditionelle Institution, später den vielfältigsten Umständen der Veröffentlichung und Vermarktung ihrer Kunst sowie inhaltlichen Vereinnahmungs-versuchen von Kuratoren oder Galeristen und nicht zuletzt der permanenten Beurteilung ihrer Kunst und Person durch die Öffentlichkeit stellen. Wie geht Krystufek nun mit den Erwartungen von außen um? Versucht sie diese zu erfüllen oder verweigert sie sich?

Krystufek lässt sich als eine sehr vielseitige und selbstbewusste Akteurin im zeitgenössischen Kunstgeschehen beschreiben. Es ist ihr schon früh gelungen sich als Frau im institutionalisierten Kulturbetrieb zu etablieren und sich mit ihrer Arbeit gegenüber der männlichen Künstlerschaft zu behaupten. Es boten sich ihr viele Chancen eigene Gedanken und künstlerische Positionen zu entwickeln. Seit Beginn ihres Schaffens genießt sie eine starke Öffentlichkeit, zu der sie aber auch eine ambivalente Beziehung entwickelte.
Ihre performative Fähigkeit ist mit Sicherheit mitentscheidend für die große Aufmerksamkeit, welche sie innerhalb der Kunstszene erreicht hat, die auf Grund der hohen und idealistischen Ansprüche von einem Künstler ein perfektes Auftreten erwartet. Bei kaum einer Gruppenausstellung von KünstlerInnen aus Österreich, im In- wie im Ausland, werden Krystufeks Werke nicht anzutreffen sein. Die wichtigen Messen sowie die meisten öffentlichen Sammlungen Wiens zeigen Krystufek, für die sie mittlerweile zu einem "Aushängeschild" der österreichischen Gegenwartskunst geworden ist. Ihre Werke verkaufen sich offensichtlich auch in der freien Wirtschaft gut.
Aber selbst wenn die ökonomische Sicherheit für ein größeres Maß an künstlerischem Freiheitsempfinden sorgt, unter den gegebenen Rahmenbedingungen des Kulturbetriebs fühlt sich Krystufek dennoch gewissen Zwängen und Machtverhältnissen ausgeliefert. Aus diesem Grund beschäftigt sie sich heute viel mehr mit der eigenen Perspektive

auf das kulturpolitische Umfeld. So manche ihrer kritischen Anspielungen, künstlerisch wie verbal, scheinen den Kunstmarkt an sich und auch die pathetische Kunstakademie entlarven zu wollen.[422] Wie bereits angesprochen, problematisiert sie in ihrem Buch 'NEIN' das Betriebssystem der Kuratoren und Kunsthändler zur Kunstvermarktung. Mit der Anpassung der Kunstschaffenden an das Kunstsystem und die Wirtschaft würden ihre Rahmenbedingungen und die Qualitätskriterien nach deren Maßstäbe bestimmt. Ihre Unterwerfung unter die Gesetze des Systems bedeute auch die ökonomische Gewalt und die Gewalt der Selektion, nach welcher der Kunstbetrieb durchstrukturiert sei, zu akzeptieren.[423] Dabei beschäftigt mich, ob es sich bei solchen teilweise sehr polarisierenden Aussagen mehr um Selbstinszenierung und Provokation handelt oder sich die Künstlerin tatsächlich vom aktuellen Kunstsystem lossprechen will, trotzdem sie noch auf dem heimischen Kunstmarkt agiert. Sie nutzt die institutionalisierten Kunsträume ebenso wie sie sich auch von Galeristen vertreten lässt, die für sie den Kunsthandel professionell betreiben und entscheidende Kontakte pflegen, um ihre Vermarktungschancen zu erhöhen.
Krystufek versucht sich zwar offiziell gegen die herrschenden Mechanismen des Kunstbetriebes zu wehren, da sie schließlich prinzipiell gegen jede Form der politischen Kultur und Formen der Macht ist. Es finden sich jedoch auch einige Widersprüche in ihren Aussagen. Die Debatte um die Vermarktungsstrategien am heimischen Kunstmarkt führt sie beispielsweise nicht mit, auch nicht im Bezug auf die Verwertbarkeit.

> "Als Künstlerin beschäftigt mich weder der Kunst- noch der Aktienmarkt besonders. Diese Frage könnte andere Leute zum Start einer Umfrage bewegen: Wie viele Minuten am Tag beschäftigen Sie sich mit Geldverdienen? Oder: Wie viele Minuten denken Sie täglich an Sex? Womöglich mit der Stoppuhr in der Hand? Wahrscheinlich

[422] vgl. Krystufek, Elke: *NEIN*, Graz 2008: Edition Camera Austria, S.119 -
[423] vgl. ebda. S.71.

> gehört es zu den schöneren Aspekten des Lebens, dass das meiste nicht messbar ist."[424]

Auch auf die Frage, wer den Kanon des Kunstbetriebs bestimmt und ob Kunstvermittler inzwischen mächtiger geworden sind, reagiert sie eher abweisend.

> "Das sind alles Fragen, die ich mir als Künstlerin gar nicht stelle. Letztendlich trägt einen die Freude an der künstlerischen Arbeit über Erfolge oder Misserfolge hinweg – oder es sind ohnehin ganz andere Faktoren."[425]

Sie nimmt die persönliche Beziehung von Kunst und Wirtschaft scheinbar gelassen. Der Geldwert ihrer Werke scheint sie wenig zu faszinieren und auch die theoretische Diskussion um den modernen Bild- und Materialbegriff kümmert sie offenbar nicht. Krystufek ist in erster Linie darum bemüht, auf ihrem professionellen Weg sehr wenige Kompromisse eingehen zu müssen und sich ein gewisses Maß an Freiheit für ihre Hingabe an die Kunst zu sichern.[426] Für sie bedeutet eine entspannte Arbeitsweise, wenn kein ökonomischer Druck vorherrscht, weshalb sie sich inzwischen eine gute finazielle Absicherung erarbeitet hat, und sie über ihre Inhalte und künstlerische Leistung keine Rechenschaft ablegen muss. Die intensive Netzwerkpflege und das unternehmerische Handeln überlässt sie den Galeristen, die für die häufige Teilnahme an Ausstellungen innerhalb der Kunstinstitutionen sorgen, um möglichst viel Öffentlichkeit für ihre Arbeiten zu erreichen. Damit bleibt Krystufek in der Kunstszene ständig präsent.

---

[424] Krystufek, Elke: http://diepresse.com/home/kultur/kunst/672800/Elke-Krystufek_Feminismus-ist-die-groesste-Umwaelzung (29.05.2014)
[425] Krystufek, Elke im Gespräch mit Barbara Petsch für "Die Presse", Print-Ausgabe, 26.06.2011 http://diepresse.com/home/kultur/kunst/672800/ElkeKrystufek_Feminismus-ist-die-groesste-Umwaelzung (13.03.2013)
[426] vgl. Krystufek, Elke in einem Interviewgespräch mit Dominikus Müller, 27.2.2010 im artnet Magazin (www.artnet.de/magazine/elke-krystufek-im-artnetgesprach/)

Elke Krystufek ist zumindest sehr konsequent in ihrer Kunstvermittlung und will sich nicht von einer ungleichmäßigen Machtverteilung im Kunstbetrieb einschüchtern lassen. In ihrem Buch "NEIN" berichtet Krystufek über ihre negativen Erfahrungen mit dem Galeristen Kargl, der sie bis 2008 international vertrat.[427] Nach langjähriger Zusammenarbeit kam es auf Grund von prekären Zahlungsbedingungen zu einer Trennung. Ihr Disput wurde öffentlich über die Medien ausgetragen und bestätigte in vielen Detailaussagen die wechselseitige Abhängigkeitsbeziehung zwischen Künstlern und Galeristen.

Als das Management der Kestnergesellschaft in Hannover ihre künstlerischen Forderungen nicht einhält, sagt Krystufek die Ausstellung „*Elke Krystufek – Less Art*" kurzerhand im letzten Moment ab. Jedoch zeigt sich die Kestnergesellschaft verhandlungsbereit und so werden ihre Werke doch noch zu einem späteren Zeitpunkt unter neuen Rahmenbedingungen präsentiert.[428]

Innerhalb ihrer jüngsten, an vielen Orten weltweit gezeigten, Ausstellungsreihe 'Harmonie', sorgte Krystufek ein weiteres Mal für großes Aufsehen im internationalen Kunstgeschehen. Für die Serie 'Harmonie 20' war im Rahmen einer Einzelposition im Haus am Waldsee (Berlin) die Gestaltung eines Ausstellungsraumes geplant. Das Konzept sollte im Sinne einer 'Landschaft' die eigenen Werke der Künstlerin auf besondere Weise sicht- und erlebbar machen. Am Tag der Öffnung gab es jedoch für die Gäste nur blanke Räume zu bestaunen. Krystufek verweigerte offiziell den Ausstellungsbetrieb aus Gründen, die sie erst einige Zeit später gegenüber der Öffentlichkeit klarstellt. Zum einen wäre kein angemessenes Budget vorhanden gewesen, da sich das Kuratorium den Großteil einverleibt habe, in der Annahme, die Künstlerin würde ihre Arbeiten umsonst präsentieren und sich auch um alles ohne Unterstützung (Zuschuss zur Katalogproduktion, Mitarbeiterhonorare) selbst kümmern und zum anderen widerstrebe ihr grundsätzlich der schlechte Umgang mit Künstlern im institutionellen

[427] vgl. Krystufek, Elke: *NEIN*, Graz 2008: Edition Camera Austria, S.93.
[428] siehe Bericht von Ulrich Raphael Firsching für kunstmarkt.com
http://www.kunstmarkt.com/pagesmag/kunst/_id199785-/news_detail.html?_q=%20 (7.9.2012)

Ausstellungsbetrieb. Zuletzt kritisierte sie auch das Verhalten der Kuratorin dahingehend, dass, obwohl es keine Ausstellung gegeben hätte, sie dennoch als ihre deklariert worden sei.[429]

Solche Befreiungsstrategien zeigen auf, wie es ihr zum Teil tatsächlich gelingt, sich den innerhalb des Kunstbetriebs vorherrschenden Machtmechanismen zu verweigern bzw. zu entziehen. Krystufek scheint nach einigen Enttäuschungen und unsanft gelösten Beziehungen auf ihrem Karriereweg das Verhandeln zu beherrschen. Sie entscheidet im Vorfeld, was sie zulassen will und was nicht, um nicht die künstlerische Unabhängigkeit zu verlieren. Ihre Kunstproduktion zeugt von der Fähigkeit, sich wirtschaftlich aktiv zu bewegen, aber in einem möglichst selbstbestimmten Rahmen. Die Kontrolle über ihr Kunstschaffen zu bewahren ist eine entscheidende Motivationsebene in ihrem Werdegang. Eine Abhängigkeit von eigenmächtigem Handeln oder autoritären Anschauungen der Kuratoren und Galeristen scheint sie nicht zu dulden. Mit ihrem Aufstand gegen Missverhältnisse des Kunstbetriebs durch ihre hartnäckige Verweigerung beweist sie emanzipatorisches Selbstbewusstsein, wofür sie heute auch berufliche Anerkennung erfährt. Im Bezug auf mehr Autonomie für ihre künstlerische Tätigkeit sind ihre kritischen Überlegungen und darüber hinaus getroffene Entscheidungen der Schlüssel zum Erfolg.
Während also einige Künstler im Laufe der (Kunst-) Geschichte ihr Schaffen explizit gegen den Kunstbetrieb gerichtet haben, will Elke Krystufek sehr wohl am Kunstgeschehen teilnehmen. Auch wenn sie ihren kritischen Blick auf die Kunstinstitutionen richtet, gibt sie diese nicht auf. Ihr Reformgeist stellt dennoch das gesamte System hinter der Kunst in Frage.[430] Sie thematisiert unablässig die prekären Verhältnisse der autonomen Kunstproduktion sowie die grundsätzliche Notwendigkeit eines neuen Bewusstseins für den Künstlerberuf in der aktuellen Zeit. Mit ihren öffentlichen Bekenntnissen, wie sich

[429] gemäß der Aussage von Elke Krystufek im *Künstlergespräch* beim Open Studio Day 24.12.2012
[430] vgl. (beispielsweise) Krystufek, Elke: *NEIN*, Graz 2008: Edition Camera Austria. S.35, S.51., S.95-

beispielsweise als Künstlerin für fremde Zwecke instrumentalisiert oder bei manchen Ausstellungsvorbereitungen übergangen zu fühlen, fordert sie die Anerkennung ihrer und der allgemeinen künstlerischen Integrität und will so ein generelles Umdenken im Kulturbetrieb erreichen.

8.7. Abschließende Bemerkungen – Zusammenfassung

Elke Krystufek wollte sich in ihrem Kunstschaffen nicht nur auf ein Medium beschränken, sondern experimentierte mit den verschiedensten Mitteln. So entwickelte sie über die Jahre ein sehr vielschichtiges Portfolio, auch wenn sie sich weiterhin an ihren bevorzugten Themenschwerpunkten orientiert. Sie bringt jedoch in ihr Schaffen zunehmend gesellschaftliche und künstlerische Verhältnisse vor dem Hintergrund einer globalisierten und zunehmend medialisierteren Welt ein. Da immer wieder die persönliche Wahrnehmung der Künstlerpersönlichkeit hervortritt, muss die künstlerische Darbietung auch als subjektive Sichtweise auf die zitierte Problematik und als symbolischer Sinnträger für ihre individuellen Botschaften und Emotionen gesehen werden. Das individuelle Ich der Künstlerin demonstriert die Auseinandersetzung mit der persönlichen gesellschaftlichen Außenwelt und ihren Wunsch nach Freiheit und Selbstverwirklichung. Ihre Arbeiten, in denen sie ihre persönlichen Ansichten vertritt, fordern im Allgemeinen eine Veränderung im Bewusstsein gegenüber konventionellen sozialen und kulturellen Praktiken und sollen daher dem Rezipienten als Anregung dienen, ebenfalls diese unterschiedlichen gesellschaftlichen Ebenen sowie problematische Verhältnisse im eigenen Umfeld zu hinterfragen.

Krystufeks Wirken ist eindeutig von einem Revolutionswillen geprägt, den sie aber selbst immer wieder hinterfragt, wie sie auch die eigene Künstlerrolle kritisch reflektiert. Sie überprüft prinzipiell alle politisch-kulturellen Gesetzmäßigkeiten auf ihre Gültigkeit hin und versucht auch

Widersprüchlichkeiten und Barrieren ihres künstlerischen Daseins zu überwinden. Ihre anarchistische Haltung deute ich grundsätzlich als Motivation, sich als Künstlerin der Gesellschaft gegenüber nicht einer bestimmten Rolle bzw. Funktion verpflichten zu müssen. Krystufek will mit ihrer Kunstauffassung keinem angesagten Kunststil oder einem bestimmten Klischee eines Künstlers entsprechen und lehnt es entschieden ab, von den Kulturinstitutionen bzw. der Öffentlichkeit instrumentalisiert zu werden. Keinesfalls will sie sich ihren Regeln und Geschmacksrichtungen oder bestimmten Logik- und Moralvorstellungen unterwerfen, sondern eben diese verhärteten Wertebegriffe der herrschenden Gesellschaftsordnung, die sich in bestimmten kulturellen Praktiken und tradierten Sichtweisen äußert, aufbrechen. Als emanzipierte und couragierte Berufskünstlerin vertritt sie hartnäckig ihre eigenen Anschauungen gegenüber der Öffentlichkeit. Sie scheut nicht die Auseinandersetzung mit heiklen Themen, sondern arbeitet bewusst gegen Konventionen, selbst wenn sie damit sehr kontroverse Meinungen über ihre Kunst und Person aushalten muss. Krystufek zeigt sich bestrebt, als Individuum zu handeln und zu denken und sich nicht von politischen, religiösen oder wirtschaftlichen Autoritäten lenken zu lassen, sondern jeder Art von Macht Widerstand zu leisten. Um ihren individuellen Bedürfnissen und Interessen folgen zu können, versucht sie sich mit ihrer Kunst und Lebensweise über die alt etablierten Normen hinwegzusetzen. Ihre Haltung als Künstlerin demonstriert den Anspruch auf die persönliche wie künstlerische Entfaltung ohne Einschränkung durch vorgegebene Sichtweisen und Lebensmodelle. Wie weit ihre individuelle Freiheit innerhalb einer Gesellschaft möglich ist, wo sie doch auch ein Teil von ihr und damit immer in gewisse Strukturen eingebunden ist, scheint sie permanent auszuloten. Elke Krystufek interessiert die uneingeschränkte Welt- und Selbsterfahrung, ihr Schaffen verkörpert ihr Lebensgefühl. Sie versucht daher so weit wie möglich Experimentier- Freiräume für sich und ihre Kunst zu schaffen und gibt sich nicht nur mit einer vermeintlichen Autonomie zufrieden. Sie versucht einerseits jede Erwartungshaltung an sie als Künstlerin zu

sprengen, dabei stets aud der Suche nach neuen Möglichkeiten, die Grenzen in einer angepassten und an den Kapitalismus glaubende Gesellschaft und damit zugleich innerhalb des Kunstbetriebs zu überschreiten. Ihr hoher Anspruch institutionell verankerte bzw. tradierte männliche Machtsysteme zu verändern, damit Zwänge und Abhängigkeiten abgebaut werden und ein Gleichgewicht zwischen den Geschlechtern entsteht, kennzeichnet ihr aufklärerisches Bestreben.[431] Andererseits beobachtet sie als Akteurin den Kunstmarkt genau und kennt daher seine Strukturen und versteht es, die notwendige Performance in der Öffentlichkeit zu liefern. Gerade in der Strategie der Konfrontation des Publikums mit ihrer Unberechenbarkeit, die sie schon bei vielen öffentlichen Ereignissen bewiesen hat, zeigt sich mir ein zielbewusstes Konzept der Selbstinszenierung.

In der Auseinandersetzung mit Krystufeks Kunstschaffen wurde die Dialektik bzw. ein Spannungsverhältnis zwischen dem Bewahren der künstlerischen Integrität respektive Authentizität und den herrschenden (An-) Forderungen des Ausstellungs- und Vermarktungsbetrieb ersichtlich. Um über ihre individuelle Entwicklung und Eigenart innerhalb der zeitgenössischen Kunstproduktion Schlüsse ziehen zu können, musste die Gesamtheit ihrer Arbeit im Kontext der kulturpolitischen Strukturen und des Gesellschaftsgefüges in Betracht genommen werden. Die Summe ihrer künstlerischen Realisierungen in der Wechselwirkung zwischen ihrem nach 'Freiheit strebenden' Idealismus und den strukturellen Bedingungen des Kunstbetriebs offenbarte ihre persönliche Strategie, ihren individuellen Weg, ihre professionelle Methode, ihr verwirklichtes Kunstwollen.

[431] vgl. Krystufek, Elke: *NEIN*, Graz 2008: Edition Camera Austria, S.59.

10. Bibliographie und Abbildungen

BAWAG Wien: *Macht Kunst Sinn*, Bd.3, Wien 1998: Überreuter.

Belting, Hans: *Das Ende der Kunstgeschichte. Eine Revision nach zehn Jahren,* 2. Aufl., Staatliche Hochschule für Gestaltung Karlsruhe 2002: C.H.Beck Verlag.

Bendixen, Peter: *Einführung in das Kultur- und Kunstmanagement*, Wiesbaden 2001: Westdt. Verlag.

Bendixen, Peter: *Einführung in die Kultur- und Kunstökonomie*, Opladen; Wiesbaden 1998: Westdt. Verlag.

Bendixen, Peter: *Geld und Kunst – wer braucht wen?*, Opladen 2000: Leske & Budrich.

Beuckers, Klaus Gereon: *Dé-coll/age und Happening. Studien zum Werk von Wolf Vostell (1932–1998)*, Tagung des Kunsthistorischen Instituts der Christian-Albrechts-Universität zu Kiel am 3. Dezember 2011, in: Kieler Kunsthistorische Schriften N.F., Bd. 15, Kiel 2012: Ludwig.

Bohunovsky-Bärnthaler, Irmgard: *Künstler, Kritiker, Vermittler, Rezipient. Über Abgründe an Grenzen*, Klagenfurt & Wien 2003: Ritter Verlag (Vortragsreihe mit Beiträgen von u. A. Rainer Metzger, Michaela Wolf, Harry Walter, Gerald Matt).

Bohunovsky-Bärnthaler: *Kunst und Demokratie*, Vortragsreihe der Galerie Carinthia im Stift Ossiach vom 22. Bis 24. Juli 1999, Klagenfurt 1999: Ritter.

Bourdieu, Pierre: *Kunst und Kultur. Kunst und künstlerisches Feld. Schriften zur Kultursoziologie 4*, Konstanz 2011: UVK.

Bronfen, Elisabeth/ Marius Benjamin/Steffen Therese (Hg.): *Hybride Kulturen. Beiträge zu anglo-amerianischen Multikulturalismusdebatte*, Tübingen 1997: Stauffenburg Verlag.

Burmeister, Hans-Peter: *Kunst als Protest und Widerstand. Untersuchungen zum Kunstbegriff bei Peter Weiss und Alexander Kluge,* Frankfurt am Main 1985: Lang.

Butler, Judith: *Performative Akte und Geschlechterkonstitution. Phänomenologie und feministische Theorie (1988)*, Hg. v. Uwe Wirth, Frankfurt am Main 2002: Suhrkamp.

Clifford, James/George E. Marcus: *Writing Culture. The Poetics and Politics of Ethnography*, Berkeley & LA/California 1986: Univ. of California Press.

Colbert, François: *Kultur- und Kunstmarketing. Ein Arbeitsbuch*, Wien 1999: Springer.

Dietachmair, Philipp: *Kunst und Öffentlichkeit in den 60er Jahren. Aspekte einer Szene zwischen Politik, Markt und Protest*, Wien 1998, Univ. Dipl.-Arbeit.

Dreher, Thomas: *Performance Art nach 1945*, München 2001: Fink.

Dubiel, Helmut: *Kritische Theorie der Gesellschaft: eine einführende Rekonstruktion von den Anfängen im Horkheimer-Kreis bis Habermas*, Weinheim 1992: Beltz Juventa.

Eagleton, Terry: *Was ist Kultur?: Eine Einführung,* München 2009: C. H. Beck Verlag.

Fischer-Lichte, Erika: *Inszenierung von Authentizität*, Tübingen 2000: Francke.

Haschek, Helmut H./Klaus Albrecht Schröder/ Sedlaczek, Robert/Christian Reder: *Kunst und Wirtschaft*, Wien 1987: Falter Verlag.

Hauser, Arnold: *Kunst und Gesellschaft*, München 1973: C. H. Beck'sche Verlagsbuchhandlung.

Heinze, Thomas: *Kultursponsoring, Museumsmarketing, Kulturtourismus*, Wiesbaden 2008: Verl. für Sozialwissenschaften.

Jackson, Tim: *Wohlstand ohne Wachstum. Leben und Wirtschaften in einer endlichen Welt*, 2.Aufl., München 2011: Oekom Verlag.

Jäger Friedrich /Burkhard Liebsch (Hg.): *Handbuch der Kulturwissenschaften. Brennpunkte einer kulturwissenschaftlichen Interpretation der Kultur* (2011), Gesamtwerk in 3 Bde., Stuttgart 2011: Metzler.

Kast, Verena: *Kultur als Ressource*, in: *Was wirklich zählt, ist das gelebte Leben*, Freiburg im Breisgau 2010: Kreuz Verlag.

Klein, Ulrike: *Der Kunstmarkt. Zur Interaktion von Ästhetik und Ökonomie*, Dissertation, Frankfurt am Main 1993: Peter Lang.

Korte, Hermann/Bernhard Schäfers: *Einführung in Hauptbegriffe der Soziologie*, 8. Aufl., Wiesbaden 2010.

Krystufek, Elke: *Nein*, Graz 2008: Camera Austria.

Loer, Thomas: *Halbbildung und Autonomie* , Opladen 1996: Westdt. Verlag.

Löchte, Anne: *Johann Gottfried Herder. Kulturtheorie und Humanitätsidee der Ideen, Humanitätsbriefe und Adrastea*, Würzburg 2005: Königshausen & Neumann Verlag.

Lüddemann, Stefan: *Kultur. Eine Einführung*, Wiesbaden 2010: Verl. für Sozialwissenschaften.

Lüddemann, Stefan: *Kunstkritik als Kommunikation*, Wiesbaden 2004: Dt. Univ.-Verlag.

Luhmann, Niklas: *Die Kunst der Gesellschaft*, Frankfurt am Main 1995: Suhrkamp.

Mauhart, Beppo: *Ein Stück des Weges gemeinsam. Die Ära Kreisky/ Androsch. Das "Goldene Jahrzehnt",* Wien 2006: Echomedia.

Menke, Christoph: *Die Souveränität der Kunst. Ästhetische Erfahrung nach Adorno und Derrida*, Frankfurt am Main 1991: Suhrkamp.

Metscher, Thomas: *Imperialismus und Moderne*, Essen 2009: Neue Impulse Verlag.

Meyers Großes Taschenlexikon (Hg.): 10., neu bearbeitete u. erweiterte Aufl., Bd. 12, Mannheim 2006: Meyers Lexikonverlag.

Mouffe, Chantal: *On the political (Thinking in Action)*, London 2005: Routledge Chapman & Hall.

Noever, Peter (Hg.): *Elke Krystufek: Liquid Logic. The Height of Knowledge and the Speed of Thought*, [anlässlich der Ausstellung "Elke Krystufek – Liquid Logic. The Height of Knowledge and the Speed of Thought", MAK Wien, Ausstellungskatalog 2006/2007] Ostfildern 2006: Hatje Cantz.

Nowikovsky, Jacqueline: *Der Wert der Kunst. $100.000.000?,* Wien 2011: Czernin.

Nünning, Ansgar/Vera Nünning: *Konzepte der Kulturwissenschaften. Theoretische Grundlagen – Ansätze – Perspektiven*, Stuttgart 2003: J.B. Metzler Verlag.

Pausch, Claudia: *Die Freiheit der Kunst. Kulturpolitik in Österreich seit 1982*, *Unter besonderer Berücksichtigung der FPÖ/F*, Diplomarbeit (Magistrat der Philosophie, Geisteswiss.), Wien 1996: UNI Wien.

Rauhe Hermann (Hg.)/Christine Demmer (Hg.)/Aust Norbert: *Kulturmanagement. Theorie und Praxis einer professionellen Kunst*, Berlin 1997: De Gruyter.

Raunig, Gerald: *Kunsteingriffe. Möglichkeiten politischer Kulturarbeit* (Dokumentation des gleichnamigen Symposions der IG Kultur Österreich im Radiokulturhaus Wien, 22. – 24. Jänner 1998, mit Beiträgen von u. A. Rolf Schwendter, Jeff Bernard), Wien 1998: IG Kultur Österreich.

Rauterberg, Hanno: *Und das ist Kunst?!*, Frankfurt am Main 2007: S. Fischer.

Reinhold, Gerd (Hg.): *Soziologie-Lexikon*, 4. Aufl., München 2000: Oldenbourg.

Richter, Hans: *Dada – Kunst und Antikunst,* Köln 1964: Verlag M. DuMont Schauberg.

Riegler, Johanna: *Debatten zum Kulturbegriff*, Working Papers der Kommission für Sozialanthropologie (2003), Bd2, Österr. Akademie der Wissenschaften, Reihe A: Lokale Identitäten und überlokale Einflüsse, Wittgenstein 2000.

Rothauer, Doris: *Kreativität & Kapital. Kunst und Wirtschaft im Umbruch*, Wien 2005: WUV.

Röbke, Thomas: *Kunst und Arbeit*, Essen 2000: Klartext-Verlag.

Rutherford, Jonathan: *Identity. Community, Culture, Difference*, London 1990: Lawrence & Wishart (Interview with Bhabha, Homi K.& Rutherford).

Schäfers, Bernhard/Johannes Kopp (Hg.): *Grundbegriffe der Soziologie*, 9. Aufl., Wiesbaden 2006.

Schulze, Gerhard: *Die Erlebnisgesellschaft: Kultursoziologie der Gegenwart*, Frankfurt am Main 2005: Campus Verlag.

Schwenke, Olaf: *Der Stadt Bestes suchen. Kulturpolitik im Spektrum der Gesellschaftspolitik, Arbeiten zur deutschen und europäischen Kulturpolitik aus 25 Jahren (1971 – 1996),* Bonn 1997: Kulturpolitische Gesellschaft.

Uesseler, Winfried: *Kunst und Gesellschaft. Entstehung und Grenzen der modernen Kunst*, Bd.4 From & Interesse, Münster: Lit.Verlag 1981.

Wimmer, Michael: *Kultur und Demokratie*, Innsbruck 2011: Studien Verlag.

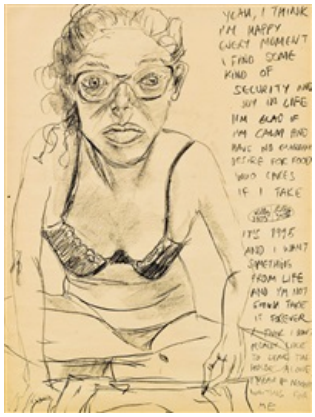

ABB.1: Elke Silvia Krystufek, *Yeah, I think* I *am happy...* (Selbstporträt), 1995
©2015 Artnet Worldwide Corporation

ABB.2: Elke Silvia Krystufek
Liquid Logic + Monstranz, 2007
©2015 Artnet Worldwide Corporation

ABB.3: Elke Krystufek, *Catholic Tastes*, 1997
©2015 Artnet Worldwide Corporation

ABB.4: Elke Krystufek, *Give it to me, words*, 2004 (foto: meyer kainer)

ABB.5: Elke Krystufek, *Tiger Lily*, 1998
©2015 Artnet Worldwide Corporation

ABB.6: Elke Krystufek, *No more heroes*, 1998
©2015 Artnet Worldwide Corporation

ABB.7: Elke Silvia Krystufek, *Mom, Sexual Language, Arthur fucking Rimbaud (Marlene Dumas)*, 2004 (©2015 Artnet Worldwide Corporation)

ABB.8: Elke Krystufek, *Size does not matter, age does matter*, 2006 (©2015 Artnet Worldwide Corporation)

ABB.9: Elke Silvia Krystufek, *Paulo Coelho and Jonathan Meese*, 2007 (©2015 Artnet Worldwide Corporation)

ABB.10: Elke Silvia Krystufek, *Hope*, 2004, 200 x 700 cm, Acryl auf Leinwand, Büro Weltausstellung, 1020 Wien, 2013 © Wiener Art Foundation (Amer Abbas, Stefan Bidner)

11. Abstract

Im Fokus der vorliegenden Arbeit steht die aktuelle Situation des Wiener Kulturbetriebs und seine Rahmenbedingungen und Grundlagen für die gegenwärtige Kunstproduktion. Ausgehend von der Reflexion des Begriffs „Kultur“ sowie einigen kulturtheoretischen Überlegungen geht sie zunächst genauer auf die Strukturen des österreichischen Kulturbetriebs ein und stellt die verschiedenen Aufgaben und Funktionen der Kulturpolitik vor. Bevor sie sich näher mit den Wechselbeziehungen von Kultur und Wirtschaft beschäftigt, gibt sie einen kurzen Überblick zum Kunstdiskurs der Gegenwart, um danach die politischen und ökonomischen Verknüpfungen der Wiener Kunst- und Kulturlandschaft zu beleuchten. Des Weiteren werden die Regeln und Mechanismen des Kunstmarkts sowie seine Teilnehmer aufgezeigt, um die Möglichkeiten und Grenzen für die Vermarktungsstrategie eines Künstlers innerhalb dieses komplexen Netzwerks zu schildern. Mit dem anschließenden Versuch das berufliche Selbstverständnis des zeitgenössischen Künstlers zu beschreiben, werden unterschiedliche Auffassungen und (Gegen-) Strategien in der Kunsthistorie bis hin zu den gegenwärtigen Tendenzen aufgezeigt. Im Speziellem wird der Terminus "Kreativität" in den Blick genommen, welche lange Zeit als Maxime der Kunst galt, heute jedoch einen neuen Stellenwert und zunehmend mehr Bedeutung als gesellschaftlich innovatives Potential und betriebswirtschaftliche Ressource erhält, was auch das zunehmende Verschwimmen der Grenze zur 'Kunst' zur Folge hat. Die Auseinandersetzung mit den postmodernen Kunstdiskursen und grundlegenden kulturpolitischen Fragestellungen sowie der konkreten Funktionsweise des Kunstsystems dient als theoretischer Bezugsrahmen für die darauffolgende Betrachtung des professionellen Werdegangs der österreichischen Künstlerin Elke Krystufek als ein konkretes Fallbeispiel.

12. Lebenslauf

Name:	Stephanie Gosch
Geb.datum/-ort:	06.07.1986/Deutschlandsberg/Steiermark
Familienstand:	ledig
Staatsbürgerschaft:	Österreich
E-Mail-Adresse:	stephanie.gosch@gmx.at

Ausbildung

seit 2006	Studium der Theater-, Film- und Medien-wissenschaften an der Universität Wien
2000-2005	HTBLVA Ortweinschule, Kunst und Design, Graz
2000-1996	Hauptschule Groß-St. Florian
1992-1996	Volkschule Groß-St. Florian/Hollenegg

Praxiserfahrung

07/07 - 09/07	Kostüm- und Maskenbild, Magic Movie, Spielfilmproduktion ‚Muxe'
06/04 - 08/04	Praktikum bei Brüger Film in Graz
05/09 – 11/12	Assistenz, Eventmanagementagentur Confero, geringfügig, Wien
09/11 – 01/13	Eventassistenz für die Agentur Confero und Peter Drucker Society Europe, Wien
seit 08/12	Mitarbeit bei Plattform Generation Europa, Verein zur Umsetzung gesellschaftsrelevanter Projektarbeit durch multikulturelle Identitäten
08/13 - 11/13	Ausstellungskonzeption & Durchführung OUBEY GLOBAL ENCOUNTER TOUR, Haus der Industrie, Wien
seit 03/13	Internationale Kommunikation & Öffentlichkeitsarbeit, Peter Drucker Society Europe, Freie Mitarbeiterin, Wien
seit 02/14	Selbstständigkeit, PR & Eventmanagement
07/14 - 11/14	Marketing & Öffentlichkeitsarbeit für BÜRO FÜR TRANSFER (Doris Rothauer)